P.149
5Cóe
Bcu-4 f

Revista de istorie și teorie LITERARĂ

ANUL XXXIII

3 iulie septembrie 1985

Director fondator:

G. Călinescu

73232

În acest număr:

- MIHAI EMINESCU în apărarea adevărului istoric național
- De la CARAGIALE la ANAXAGORA
- Profesiune de credință: Mircea ELIADE, Geo BOGZA, Alexandru PALEOLOGU
- LUCIAN BLAGA: *«Răspuns la afirmațiuni tendențioase»* — articole și atitudini polemice necunoscute
- Perspective: FAULKNER, BACOVIA, G. PAPINI, NICHITA STĂNESCU
- *Problema paternității în publicistica eminesciană* — opinii și atitudini
- Profil contemporan: Fănuș NEAGU
- În foileton: OCTAVIAN GOGA — *Jurnal politic, 1931* (II)

INSTITUTUL DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU" al Universității din București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Revista
de istorie
şi teorie
LITERARĂ

Apare trimestrial sub egida
ACADEMIEI DE ŞTIINŢE SOCIALE ŞI POLITICE A R. S. ROMÂNIA

Director :
ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA
Membru corespondent al Academiei R. S. România

Colegiul editorial :
Redactor şef : Nicolae FLORESCU
Eva CATRINESCU ; Nicolae MECU ; Dan C. MIHĂILESCU (secretar de redacţie) ; Andrei NESTORESCU (redactor şef adjunct) ; I. OPRIŞAN

Coperta : Eugen STOIAN

Redacţionale

- Colaboratorii sînt rugaţi să trimită textele dactilografiate conform normelor curente. Manuscrisele nepublicate nu se restituie.
- Materialele reţinute vor apărea în ordinea necesităţilor redacţionale.
- Corespondenţa, cărţile şi periodicele destinate recenzării se vor trimite pe adresa redacţiei : *Bucureşti, Bd. Schitu Măgureanu, nr. 1, sector 6, cod 70626, of. poştal 1.*
- Abonamentele în ţară se pot contracta la oficiile PTTR, agenţii şi factorii poştali, precum şi prin expedierea prin mandat poştal a contracostului anual al revistei, pe adresa redacţiei. Informaţii la numărul de telefon : 14.78.98.

Cititorii din străinătate se pot abona prin ROMPRESFILATELIA — Sectorul Export-Import Presă, P.O. Box 12—201, telex : 10376 prsfir, Bucureşti, Calea Griviţei, nr. 64—66.

Imprimarea : *Centrul de multiplicare al Universităţii Bucureşti*
Şoseaua Panduri, nr. 90, sector, 5, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Revista
de istorie şi teorie LITERARĂ

Anul XXXIII, Nr. 3, Iulie — Septembrie 1985

Sumar

3 **Permanenţele istoriei naţionale şi cercetarea ştiinţifică** (Ştefan PASCU)

INSCRIPŢII

5 *În apărarea adevărului istoric* (R.I.T.L.)
6 *MIHAI EMINESCU : [«O cestiune mai mult caracteristică...»]* (Text atribuit şi comentat de D. VATAMANIUC)
11 *LUCIAN BLAGA : Răspuns la afirmaţiuni tendenţioase [ale revizionismului horthyst].* (Atitudini polemice recuperate de Pavel ŢUGUI)

REPERE FUNDAMENTALE

22 *«Deasupra tuturor gloriilor efemere...»* (Preambul de Mircea ELIADE)
23 *Drama cosmologiei la Eminescu* (Elena TĂCCIU)
27 *I. Slavici — începuturile scriitorului.* II (George MUNTEANU)
31 *I. L. Caragiale — o paradigmă a condiţiei umane.* II (Roxana SORESCU)
35 *Poezia lui G. Bacovia şi obsesia circularităţii* (Gabriela DUDA)

ANCHETA NOASTRĂ

38 *De ce scriu ? În ce cred ?* (Răspund Mircea DINESCU, Al. PALEOLOGU, Ioanid ROMANESCU)

POETICA

41 *Poemul ca hipersemn. Un traseu analitic* (Val. PANAITESCU)
47 *O convenţie literară neglijată : titlul — III* (Arnold ROTHE)
52 *Spre o istorie internă a literaturii* (Elvira SOROHAN)

CULTURĂ ŞI CREAŢIE

56 *I. Schiţă de portret ; II. Un nobil deziderat* (Zoe DUMITRESCU-BUŞULENGA)

OGLINZI PARALELE

61 *Brentano şi Basile* (Studiu comparatist de Felix KARLINGER)
64 *De la Caragiale la Anaxagora* (Dan PETRESCU)
68 *Nichita Stănescu şi Mihai Eminescu* (Alex. ŞTEFĂNESCU)
72 *Arce stilistice sau despre stiluri şi dinamica lor* (Dan D. PĂCURARIU)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CONFESIUNI LITERARE

77 Geo BOGZA : *«Tot ce am scris eu nu are decît o foarte mică legătură cu mine...»* (Dialog consemnat de Constantin VIŞAN)
79 Adrian MARINO : *«Idei organizate, dar puternic personalizate şi liber formulate»* — II (Convorbire realizată de Nicolae FLORESCU)
84 M. V. FRIDMAN : *Întîlnire cu Liviu Rebreanu* — o amintire şi o ofrandă.

PERSPECTIVE

85 *Faulkner — întregul şi partea* (Mircea MIHĂIEŞ)
94 Ioan Petru CULIANU : *Reconstituiri în domeniul mitologiei româneşti* (Prezentare şi dialog consemnat de Andrei OIŞTEANU)
89 *Critica interbelică şi tendinţele romanului românesc* (Mioara APOLZAN)

PROFIL CONTEMPORAN

Fănuş NEAGU
98 *Şansa scriitorului* (Liviu LEONTE)
102 *Pitoresc şi picaresc* (Libuše VALENTOVÁ)
Michel BUTOR
103 *Itinerar spiritual — X (Transcriere şi traducere de* Melania MUNTEANU şi Mihai RĂDULESCU)

SYMPOSION

107 *Aus alt nach neu ? Tradition und innovation in ästhetischer Erfahrung* — III (Hans Robert JAUSS)
116 *«Cartea Oltului» — după patru decenii :* Eugen SIMION, D. R. POPESCU, Iancu DUMITRESCU, Dan HĂULICĂ, Ioan GRIGORESCU (Dezbatere realizată de Constantin VIŞAN)
120 Fenomenul «capitalei literare» : *Friedrich Schlegel à Paris, capitale de l'Univers* (Johannes von SCHLEBRÜGGE)

BIBLIOTECĂ DE POEZIE ROMÂNEASCĂ

124 *Grigore Alexandrescu — o primă propunere de poet naţional* (Antologie şi comentariu de Marin SORESCU)

RESTITUIRI

132 *Aspecte ale «literaturii subiective»* (Ion Dodu BĂLAN)
133 *Documente din arhiva I. L. Caragiale* (Comentariu de Marin BUCUR)
136 *Giovanni Papini — două scrisori inedite* (Prezentate de Mircea HANDOCA)
139 *Debutul poetic al lui Al. O. Teodoreanu* (Rodica PANDELE)
140 *Clarificări editoriale la «Jurnalul» lui Goga* (Ioan ŞERB)

CRONICA EDIŢIILOR

141 Varlaam, *Opere. Răspuns împotriva Catihismului calvinesc* (Liliana BOTEZ)
144 Dinu Pillat, *Tinereţe ciudată, Moartea cotidiană* ş.a. (Rodica FLOREA)

OPINII ŞI ATITUDINI

146 *Precizări necesare* (R.I.T.L.)
147 *«Integrala Eminescu» şi problema paternităţii* (D. VATAMANIUC)
151 *Profesiune de credinţă : II. Dincolo de tragic* (Heinrich SCHIRMBECK)
155 *Controverse : «Cazul Blaga»* — V. (Pavel ŢUGUI)

159 BREVIAR • AQUA FORTE

ÎN FOILETON

161 Octavian GOGA : *Jurnal politic, 1931* — II (Argument şi note de Mircea MUŞAT. Text stabilit de Ioan ŞERB)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

«Istoria trebuie să prezinte întregul proces al luptei revoluționare în complexitatea sa, să pornească de la analiza științifică a realității sociale, să înfățișeze faptele nu după dorințele subiective ale oamenilor, nu după nevoi politice de moment, după criterii de conjunctură, ci așa cum s-au petrecut ele, corespunzător adevărului vieții...»

NICOLAE CEAUȘESCU

PERMANENȚELE ISTORIEI NAȚIONALE ȘI CERETAREA ȘTIINȚIFICĂ

Pătrunsă în întreaga sa substanță de principiul interpretării și evaluării procesului istoric — ca rezultantă complexă și firească a evoluției societății în ansamblul ei — cercetarea literară românească, alături de cea istorică, înglobează toate problemele vitale, specifice istoriei poporului român, demonstrînd, la rîndu-i, vechimea, continuitatea și unitatea indestructibilă ale acestuia.

Cunoașterea adîncă și deplină a originii poporului, a statorniciei lui de viață, luptă și creație, a permanenței și ascendenței operei înfăptuite de înaintași, își primesc în zilele noastre rolul adevărat, constituindu-se în fundament al activității ideologice, al educației patriotice și sociale a maselor.

Se ilustrează elocvent și prin **istoria românilor** adevărul că popoarele care au supraviețuit în istorie și-au creat, în raport cu împrejurările concrete, mijloacele ce le-au asigurat existența pe lungi perioade de timp. Poporul nostru s-a aflat mereu pe aceste pămînturi, pe care le-a apărat eroic împotriva tuturor celor care le rîvneau bogățiile. În acest sens s-au exprimat la vremea lor și marii noștri istorici Xenopol și Iorga. Primul dintre ei aprecia că epoca atît de controversată a migrațiilor nu a fost o lungă pauză în dezvoltarea poporului nostru, ci, dimpotrivă — infirmînd supozițiile răuvoitoare ale celor ce-au susținut teoria «golului» istoric — una din părțile cele mai interesante, mai bogate în rezultate — așa cum dovedesc cu prisosință săpăturile arheologice — ale istoriei sale. La rîndul lui, N. Iorga, într-o viziune de mare forță evocatoare sublinia : **«Este vorba de un popor care prin strămoșii săi își are rădăcini de patru ori milenare. Aceasta este mîndria și aceasta este puterea noastră».**

De aceea, pseudo-istorici străini care au încercat și încearcă să nege aceste adevăruri se așează pe o temelie de nisipuri mișcătoare, care le nimicesc construcțiile. Nici un om de bună credință nu se mai îndoiește de acest adevăr, decît cei care sînt certați cu obiectivitatea, cei care mai urmăresc să semene discordia între oameni și popoare. Încercările lor sînt zădărnicite însă de nenumăratele **dovezi istorice,** care probează continuitatea de milenii și unitatea poporului român.

În tot acest context, literatura, arta, spiritualitatea românească în ansamblul ei, au avut — după cum subliniază tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU — **«un rol primordial în supraviețuirea și dezvoltarea neîntreruptă a poporului nostru». «Poporul român** — specifica Secretarul General al Partidului — **se mîndrește pe drept cuvînt cu tradițiile progresiste, patriotice ale culturii noastre. Istoria luptei maselor populare pentru păstrarea ființei naționale, pentru neatîrnare, pentru libertate și dreptate socială, pentru o viață mai bună, a consacrat pentru vecie numele multor cărturari, luminați, clarvăzători. Viața și activitatea celor mai de seamă oameni de cultură din trecut sînt străbătute ca de un fir roșu de dragoste și devotament față de popor și patrie, de dorința arzătoare de a sluji idealurile celor mulți, de un înălțător spirit de jertfă pentru cauza libertății naționale și sociale. Ei și-au făcut o datorie de onoare din a înfățișa lumii virtuțile poporului român, noblețea sa spirituală, modestia, hărnicia, umanismul ce l-au caracterizat, dorul de libertate și dreptate».**

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Un uriaș cîștig științific, cu multiple resorturi lămuritoare, pentru istoriografia noastră — inclusiv pentru istoriografia literară — îl constituie faptul că Țările Române și-au păstrat autonomia statală. Într-o vreme în care aproape întreaga Peninsulă Balcanică și o mare parte a Ungariei au fost transformate în pașalîcuri otomane, Țările Române, îmbinînd rezistența militară cu iscusința diplomatică, au reușit să-și păstreze o largă autonomie, să își consacre instituțiile de stat, deși au fost nevoite să recunoască suveranitatea Porții și să-i cedeze unele teritorii. Pe temeiul a ceea ce cuceriseră Țările Române prin regimul **capitulațiilor** s-a configurat obiectivul obținerii **independenței** absolute, promovat constant de poporul nostru, alături de principiul **unirii** naționale. O expresie elocventă în acest sens o reprezintă epopeea marelui domn care a fost Mihai Viteazul. Pe temelia istorică realizată de Mihai Viteazul se vor întemeia revoluționarii de la 1848, patrioții de la 1859 și sub acest drapel vor lupta eroii de la 1877. Desăvîrșirea, apoi, a unirii național—statale a României în 1918 demonstrează, cu tăria argumentului istoric, că acest eveniment a fost rezultatul firesc al unui îndelungat proces, cu tradiție seculară, iar nu o consecință a conjuncturii externe sau a unor înțelegeri survenite la masa tratativelor. Unirea a fost expresia voinței întregului popor și a pune sub semnul întrebării justețea sau oportunitatea constituirii statului național unitar român — după cum sublinia tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU — înseamnă, în esență, a face apologia dominației și asupririi, înseamnă a nega rolul revoluționar, progresist, al luptei de eliberare a popoarelor. Înseamnă a nesocoti nu numai principiile socialismului științific, ci chiar cele mai elementare concepții burghezo-democratice. Asemenea poziții sînt cu atît mai de neînțeles astăzi, în epoca impetuoasei afirmări a voinței popoarelor de a acționa ca națiuni libere, cu drepturi egale în marea familie a națiunilor lumii.

Cercetarea științifică în sens larg, critica și istoria literară în particular, se află într-o perfectă relație simbiotică, de reciprocă eficacitate, cu dezvoltarea literaturii, cu devenirea istorică, socială, politică și economică a societății. În măsura în care cercetarea literară contribuie, între altele, la restituirea și revalorizarea patrimoniului cultural național, ea acționează în multiple feluri asupra prezentului: atașează literatura contemporană la orizontul tradiției, stimulînd și prin aceasta originalitatea realizărilor actuale ; stabilește și afirmă elementele de continuitate în domeniul ideologiei literare și în plan axiologic, oferind soluții pentru așezarea valorilor estetice într-un raport de justă echilibrare cu valorile morale și cu idealurile naționale ; contribuie la înscrierea realizărilor spirituale autohtone în panteonul universal, stabilind datele specificității lor.

Istoria este, fără îndoială, centrul de gravitație al ideilor și creativității literare. În consecință, cercetarea literară este chemată prin însești definiția și statutul ei să apere și să sporească bogăția spirituală a unui popor, proiectînd luminile adevărului, inclusiv asupra zonelor de penumbră sau asupra celor neelucidate încă. **«Istoria societății omenești** — arăta tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU — **demonstrează că toate popoarele, mari sau mici, și-au adus prin inteligența, talentul și forța de creație spirituală contribuția la sporirea tezaurului științific și artistic al umanității. Nu o dată popoare mici s-au făcut cunoscute și prețuite prin realizările lor remarcabile, au dat numele lor unor întregi epoci istorice».**

Iată pentru ce, alături de celelalte institute de cercetare științifică — de istorie, arheologie, filosofie, etnologie — din România de azi, care slujesc, fiecare potrivit specificului muncii sale, nobilele idealuri ale societății socialiste multilateral dezvoltate din țara noastră, a căror rodnică activitate se desfășoară în conformitate cu Directivele Congresului al XIII-lea al Partidului Comunist Român și care se bucură de sprijinul competent al tovarășei Elena CEAUȘESCU, eminent savant și om politic, Institutul de Istorie și Teorie Literară «G. Călinescu», prestigioasă instituție de cultură, se află angajat, așa cum o dovedesc importantele sale realizări, cu toate forțele morale, profesionale și materiale, în acest minunat și înălțător efort de edificare a unei culturi socialiste profunde și originale.

Conștiința de continuitate istorică ascendentă, de ancorare a contemporaneității românești într-o întreagă evoluție anterioară a națiunii noastre, de abordare a viitorului pe temeiul cerințelor proprii dezvoltării și deziderateloe naționale, ca și idealurile de libertate și dreptate socială ale poporului român și-au căpătat dintotdeauna multiple valori, dimensionînd istoria, artele, literatura potrivit adevăratelor izvoare ale spiritualității noastre. În acest fel ne apare în deplina ei forță ideea că anii biruințelor noastre socialiste sînt în fapt istorie, o istorie vie și emoționantă, sînt anii celui mai înalt dinamism al devenirii noastre istorice.

Ștefan PASCU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

INSCRIPȚII

ÎN APĂRAREA ADEVĂRULUI ISTORIC

Înainte de a exprima identitatea culturală a unui popor, misiunea fundamentală a cercetării literare privește identitatea națională a acestuia, cea care constituie matricea existenței istorice, fără de care existența spirituală este de neînchipuit. În perimetrul culturii românești, particularitățile socio-istorice au determinat o relație de tip aparte între valența estetică și cea moral-patriotică, o relație mai mult de fuziune decît de complementaritate. Cine cercetează istoria literaturii și a ideilor literare în spațiul cultural românesc va detecta lesne nu numai omogenitatea și continuitatea organică dintre evenimentul istoric și expresia literară a acestuia, dar și dubla angajare a omului de cultură : în practica scrisului, firește, dar și în dinamica social-politică a realității naționale. Literatura conține dovezi de identitate, continuitate și integritate istorică, politică și psiho-mentală nu doar imanent, în structurile textuale, ci și în ampla serie de elemente care compun contextualitatea actului creator ; e de ajuns să ne gîndim la biografia unor personalități precum D. Cantemir, N. Bălcescu, Hasdeu, Eminescu, N. Iorga, Blaga sau O. Goga — spre a ne opri numai la cîteva nume de marcă — pentru a înțelege necesitatea corelării biografiei exterioare, a omului, cu cea interioară, a creației spirituale, atunci cînd se cercetează «spiritul românesc în cumpătul vremii».

Corelarea acestor două planuri este, așadar, o operație indispensabilă unei adevărate cercetări literare. Apărarea panteonului cultural, continua îmbogățire a acestuia, a reprezentat însă pentru omul de litere român o datorie cel puțin egală cu angajarea propriu-zisă în procesul dezvoltării societății. Atunci cînd, așa cum nu o dată s-a întîmplat în trecutul neamului românesc, au fost atacate drepturile inalienabile ale existenței, suveranității și independenței sale, cînd s-au pus sub semnul întrebării legitimitatea etnică, spirituală și teritorială, vechimea și noblețea de stirpe, atunci cînd înseși datele adevărului istoric au fost ca și anulate, falsificate, răstălmăcite sau tendențios prezentate — gîndul, dar și fapta scriitorului român au răspuns, pe potriva împrejurărilor, în favoarea restabilirii, a re-afirmării idealurilor naționale și adevărului istoric.

În calitatea ei de sinteză culturală, cercetarea literară este chemată la rîndu-i să cunoască, să analizeze științific și să prezinte adecvat aceste realități ale trecutului, în numele necesităților prezentului. După cum a arătat nu o dată tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, «trebuie să combatem cu hotărîre orice manifestări șoviniste, naționaliste, rasiste. Să luăm o poziție fermă față de acțiunile cercurilor reacționare străine, imperialiste, de renaștere a neofascismului, sub orice formă s-ar manifesta și oriunde ar exista acest lucru». Principii absolut obligatorii pentru toți oamenii de cultură ce lucrează în domeniul științelor umaniste.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

[«O CESTIUNE MAI MULT CARACTERISTICĂ...»]*

O cestiune mai mult caracteristică decît însemnată ocupă de cîteva săptămîni încoace lumea maghiară și română de peste Carpați și fiindcă presa cea străină amînduror acestor naționalități, bunăoară cea germană, intervine asemenea în lupta aceasta, fie pentru unul, fie pentru cellalt și aruncă suspecțiunea chiar dincolo de marginele teritoriilor supuse coroanei Sf. Ștefan, simțim că n-ar fi de prisos a pune și noi cestiunea pe terenul pe care-l credem adevărat.

Neiubitori de ceartă și știind bine rolul modest pe care poporul românesc din Principatele Dunărene e menit a-l juca în istoria acestei lumi, nu ne-am aruncat niciodată ochii dincolo de granițe, nici cu speranța, nici cu dorința; ba convinși că, prin orice mișcare făcută la noi în favorul consîngenilor din monarhia habsburgică, nu le facem acestora decît rău, deșteptînd prevențiunile și prepusurile neîntemeiate ale concetățenilor lor de altă limbă, am evitat cu îngrijire de-a vorbi în bine or în rău despre ei, decît prea arareori, cînd se întîmplau cazuri de-o monstruoasă exagerațiune.

Iată de ce e vorba în momentul de față.

Ministrul învățăturilor publice din Ungaria, d. Trefort, avea de gînd a propune deputaților din Pesta un proiect de lege prin care să se impuie în școalele confesionale ca obiect obligatoriu limba maghiară. Școalele acelea nu sînt plătite de stat, ci de comunitățile religioase.

Proiectul în sine n-ar avea nici o gravitate dacă n-ar reprezenta implicite un scop îndoit, acela de-a maghiariza populațiunile de altă limbă și de-a pune totodată la discreționea ministerului personalul învățătoresc al școalelor confesionale.

Pentru a preîntîmpina lovirea pe care această lege ar fi adus-o școalei confesionale, mai ales celei elementare, o deputațiune de mireni

* *Eminescu considera că România, țară mică, situată între trei mari imperii, se impunea să păzească cea mai strictă neutralitate, spre a nu stîrni suspiciunile puternicilor săi vecini. Este una din tezele fundamentale ale poetului și o întîlnim expusă, sub diferite forme, în numeroase articole din* Timpul, *cotidianul bucureștean. Această orientare politică explică atitudinea prudentă pe care o adoptă în publicistica sa în discutarea situației românilor din afara granițelor de atunci ale țării noastre. Eminescu pornea de la convingerea că la acea dată nu erau îndeplinite condițiile pentru unitatea noastră statală, dar că desfășurarea ireversibilă a evenimentelor istorice conducea la înfăptuirea idealului de unitate națională a poporului român. Poetul denunță propaganda cu privire la o «Daco-Românie» și demonstrează, pe bază de documente, cum face și în articolul* [„Dacă n-ar fi fost..."] *din 2 octombrie 1880* (Opere XI. Publicistica, *p. 353*), *că aceasta era o invenție a Curții din Viena ca să-și permanentizeze stăpînirea asupra Bucovinei și Transilvaniei și să justifice politica de extindere a acestei stăpîniri și asupra Principatelor Dunărene. Curtea din Viena căuta să realizeze unitatea imperiului prin mijlocirea bisericii catolice. Eminescu ia atitudine împotriva catolicizării, cum face în editorialele* [„Înființarea unei Mitropolii..."] *ori* [„Miercurea seara"] *din 20 mai 1883 și 29 mai 1883* (Opere XIII Publicistica, *p. 298—301, 306—308*), *însă nu din considerente religioase, ci strict politice.*

[„O cestiune mai mult caracteristică..."], *articolul pe care îl tipărim acum,*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și clerici, condusă de Esc. Sa Miron Romanul, Mitropolitul românilor greco-răsăriteni din Ungaria și Transilvania, a mers la Viena să ceară de la Maiestatea Sa Împăratul și Regele abaterea răului, iar Maiestatea Sa au liniștit deputațiunea c-un răspuns binevoitor.

De acolo articole peste articole în ziarele maghiare, unele mai nepoliticoase decît altele, în care s-aruncă cele mai grave acuzări asupra deputațiunii; i se suspectează patriotismul ei, ba s-a găsit chiar un deputat în Camera Ungariei — c-un nume foarte nemaghiar — care nu s-a sfiit a declara toate naționalitățile de dușmane ale patriei, va să zică de trădătoare, încît dacă s-ar face substracțiune după teoria emisă de acel deputat, n-ar mai rămîne alți patrioți cinstiți în Ungaria, decît Bela Fleckeles, Arpad Mandelbaum sau Ianoș... Popescu.

Nu criticăm nici proiectul de lege, nici tendența lui, căci la urma urmelor critică și măsurătoare tuturor tendențelor politice e succesul pe care au fost în stare a-l ajunge, iar tendința de-a omogeniza populația întinsului regat — maghiarii o pot mărturisi — a fost în toți timpii minim și nu compensează de fel osteneala patriotică și sacrificiile materiale la care au dat loc.

Proiectul în cestiune, dacă s-ar fi votat, n-ar fi ajuns de fel la rezultatul scoposit, ci ar fi fost numai un mijloc nou de vexare, o unealtă nouă de neliniște și de nemulțumire, spre paguba culturii naționalităților și fără vr-un folos real pentru naționalitatea egemonă. Cauzele sînt deosebite. Întîi, limba maghiară fiind radical deosebită de limbile ario-europee, e în privire lexicală, sintactică și fonologică foarte grea, încît pentru învățarea ei se cer opt, nouă ani de zile, așa că în cercul restrîns al școlei primare rurale ea ar juca rolul pe care limba germană o joacă în școalele rurale din Bucovina. De zeci de ani fii de țărani români din acea provinție învață a citi și a scrie limba germană fără nici un folos vădit decît acel îndoielnic de a neglija alte obiecte, neapărat-trebuitoare vieții zilnice, de dragul unei limbi a cărei învățare completă nu e posibilă, iar cea incompletă de prisos, și care n-o știu decît cei cari au mijloace destule pentru a vizita școale secundare, ba încă nici aceia, pentru că adesea nici profesorii de școală secundară n-o vorbesc corect.

se publică în Timpul, *în 24 februarie 1879, p. 1—2 și nu figurează în edițiile publicisticii eminesciene.*

Ministrul ungar al instrucțiunii, August Trefort, întocmește un Proiect de lege pentru instrucția obligatorie a limbei maghiare în școalele poporale, *prin care se prevedea scoaterea limbii naționalităților, prin urmare și a limbii române, din școlile poporale (primare) Aceste școli nu erau însă susținute de stat, ci de comunitățile naționale respective.* Proiectul... *stîrnește vii proteste în rîndul popoarelor oprimate din Imperiul austro-ungar și se formează delegații care se prezintă în Curtea din Viena și depun memorii împotriva măsurilor abuzive luate de guvernul de la Budapesta. Delegația românilor transilvăneni, condusă de mitropolitul Miron Romanul, de la Sibiu, face călătoria la Viena la începutul lui februarie 1879 și* Telegraful român *publică relatări despre ea precum și memoriul* Reprezentațiunea, *prezentat împăratului Franz Joseph (nr. 14,3 februarie 1879, p. 53; nr. 15, 6 februarie 1879, p. 58—59). Delegația este primită de împărat, cum cerea protocolul, și i se dau asigurări binevoitoare, dar ele se încadrau în declarațiile formale ale diplomației austriece, fără urmări practice în schimbarea în bine a situației grele în care se găseau românii din Imperiul austro-ungar.*

Eminescu intervine cu articolul de față în discuția publică din presa noastră. Spre deosebire de celelalte ziare, poetul nu neagă dreptul unui stat de a-și întocmi legile, însă orientează dezbaterea spre caracterul legilor. Proiectul de lege *propus de August Trefort se*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Deși românii îndeosebi au mare talent pentru limbi, din cauza mlădiosiei fonetice a propriei lor limbi, totuși talentul acesta încetează în fața unor idiome c-o fonologie opusă și c-un spirit cu totul străin.

A doua cauză de insucces al tentativelor de maghiarizare e însă deosebirea de rasă și de religie. Superficială idee de stat și de oameni [î]și face acela care crede că prin legi decretate se pot șterge într-o bună dimineață rezultate istorice grămădite în curs de veacuri. Chinejii sau negrii din America nu se schimbă printr-un proiect de lege în rasă anglo-saxonă, chiar dacă ar vorbi englezeasca americană, pe care negrii bunăoară o și vorbesc ; românii din contra, element vechi, de nu cel mai vechi pe teritoriul unguresc, într-o mie și mai bine de ani nu și-au dat osteneala de a învăța ungurește. Comparația șchiopătează, ca oricare comparație, dar pentru a arăta că deosebirea de rasă e o piedecă de contopire adesea neînvinsă, pe cînd unitatea de rasă o favorizează, vom aminti numai de cumani, cari au descălecat în țările Dunărene sute de ani după maghiari, cari încă în suta a treisprezecea, în vremea lui Bela IV și a lui Ladislaus IV Chunus, erau păgîni și sălbatici, pe cînd rasa maghiară era relativ într-un stadiu înalt de civilizație. Ei bine, acești cumani, fiind de viță finică, s-au contopit repede cu maghiarii, de nu le-au rămas nici urma măcar, pe cînd românii au rămas și astăzi ceea ce erau pe atunci, cu toate că regii Ungariei încercau cu sabie și foc să-i convertească la catolicism și să stabilească omogenitatea statului prin unitatea religiei.

Papii Onorie III, Grigore IX, Inocențiu IV, Bonifaciu VIII, Benedict al XII trimeteau scrisori peste scrisori regilor unguresti ca să convertească cu sila pe români la legea catolică și regi [î]și dădeau în direcția aceasta silințe demne de o cauză mai bună, toate acestea fără de nici un folos.

Lucrul ajunsese atît de departe încît sub Ludovic cel Mare o parte a românilor din Maramureș se lehamitiseră cu totul de vexațiunile continue și, conduși de Dragoș-Vodă, ieșiră din țară și fondară principatul Moldovei.

încadra în politica de stat promovată de guvernele de la Budapesta privind maghiarizarea populației nemaghiare prin intermediul instituțiilor de învățămînt. Poetul supune această politică unei analize din perspectivă istorică și demonstrează caducitatea unor legi care își propuneau să desființeze realități naționale și sociale de veacuri. El face o distincție categorică între poporul maghiar, pentru care are cele mai frumoase aprecieri, și oficialitățile ungare, pe care le învinuiește, asemeni celor din țara noastră, de practici demagogice. Deputatul guvernamental la care se referă Eminescu este Bela Grünwald, fost vice-comite al comitatului Sol, care aplică «procedări tiranice» împotriva populației slovace. «Despotul slovacilor» este de altfel prezentat într-un articol, Absolutismul maghiar, *publicat în* Telegraful român *(nr. 19, 15 februarie 1879, p. 73), de unde preia și Eminescu informațiile privind «teoria» acestuia. Din modul cum este redactată fraza cu privire la August Theiner (1804—1874) s-ar părea că ar fi vorba de două lucrări, pe cînd în realitate este una singură,* Vetera monumenta historica Hungariam sacram illustrantia, *în două volume, tipărită la Roma în 1859.*

Articolul este reprodus în Telegraful român *(nr. 25, 1 martie 1879, p. 97—98) și însoțit cu o prezentare introductivă în care se arată că* Timpul *era unul din ziarele ce acordau mare atenție românilor din Imperiul austro-ungar și opiniile sale se întemeiau pe «o* precugetare foarte matură și pe cît se poate de rece». România liberă *prezintă articolul ca «important» prin condamnarea politicii de maghiarizare și germanizare și prin denunțarea orientării politicii guvernelor de la Viena și Budapesta «*condusă de curentul demagogilor săi» *(nr. 528,*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

E netăgăduit însă că, dacă omogeneitatea în limbă, obiceiuri, religie nu s-au putut stabili într-o vreme în care elementul maghiar dispunea de sila deplină, de foc și sabie, de prosoriere și confiscare de averi, într-o vreme în care a deveni maghiar era un privilegiu și o fericire, e netăgăduit, zicem, că stabilirea acestei omogeneități e și mai grea într-o vreme în care nimeni nu poate fi silit de-a deveni maghiar dacă nu voiește. Colecția de documente a lui Theiner — «*Monumenta historica*» și «*ad Hungariam sacram spectantia*» — e plină de bulele papale și de ordinele regilor date în acest sens și rămase zadarnice. Pergamentul pe cari au fost scrise a fost mai trainic decît ideea ce-o urmăreau și e tot atît de probabil că hîrtia pe care-i scris proiectul de lege al d-lui Trefort e mai trainică decît suma de încercări zadarnice la cari ar fi dat loc.

Toate cele spuse pînă acuma nu le zicem pentru a apăra pe românii din Ardeal și Ungaria, căci, una, n-au nevoie de apărarea noastră, al doilea, chiar de-am voi n-am putea. Le zicem acestea în chiar interesul nostru, pentru că statul vecin al Austro-Ungariei ne este razim în grelele împrejurări prin care trecem și pentru că toate dezbinările între elementele neslavone ale monarhiei vecine nu servesc decît o cauză primejdioasă Europei întregi, cauza Nordului. Tendențele zădarnice de-a unifica prin limbă rasele din regatul unguresc nu ni se par îndestul de importante pentru ca prin ele să se compromită un alt bun, și mai mare, liniștita conviețuire a populațiunilor întinsului regat.

★

Un cuvînt ciudat invocat în contra românilor transcarpatini este acuzarea că doresc unitatea politică a elementului latin din Orient, așa numitul «daco-românism», o acuzare agravată încă prin atracțiunea care se pretinde că România ar fi exercitînd-o asupra conaționalilor din statele învecinate.

Ar fi fățărnicie din parte-ne de-a nega existența acestei idei în o seamă de capete. Dar originea ei nu este a se căuta la noi, în Principa-

25 februarie 1879, p. 3).

Poetul introduce în discursul critic excursul istoric, altă caracteristică a publicisticii eminesciene, și datele pe care le invocă au corespondent în manuscrise (Vezi: Fragmentarium, *p. 593—594, 608—609). Opiniile sale cu privire la dificultățile întîmpinate în însușirea limbii maghiare, din pricina structurii gramaticale, le întîlnim încă din articolele din* Federațiunea, *din 1870, și pot fi urmărite și în cele din* Curierul de Iași, *din 1876—1877. Eminescu demonstrează și aici că politica de maghiarizare avea consecințe grave asupra situației populației ungare întrucît secătuia resursele materiale ale statului într-o întreprindere condamnată de însăși dezvoltarea ireversibilă a istoriei.*

Articolul este eminescian și sub raport stilistic. Întîlnim și aici expresii tipice scrisului său ca «varii cuvinte», «trăsătură de condei», «cauza Nordului», «s-ar face substracțiune». Tipic eminesciană este și numirea secolelor folosită aici sub forma «suta a treisprezecea». Acestea sînt în ultima instanță — credem — argumente suficiente ca să demonstreze paternitatea eminesciană. Textul acesta se înscrie astfel printre articolele lui Eminescu din Timpul, *nu prea multe la număr, în care discută situația românilor din Imperiul austro-ungar în viziunea și în spiritul convingerilor sale. Este model de tactică în practica jurnalistică de atunci, pentru discutarea unor probleme de-o gravitate extremă, fără să dea dreptul la suspiciuni sau recriminări. Judecînd poziția lui Eminescu, cu perspectiva desfășurării evenimentelor istorice, nu se poate să nu-i recunoaștem competența și pătrunderea cu care comentează viața politică din vremea sa.*

D. VATAMANIUC

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tele Dunărene, căci ideea «Daco-României» e o idee politică austriacă, zămislită nu pentru ca România să exercite atracțiune asupra Ardealului, ci viceversa, pentru ca Ardealul să exercite atracțiune asupra Principatelor Dunărene. Noi din parte-ne am protestat totdeauna contra ideei acesteia. Născută la Blaj, în secolul trecut, pe cînd la noi domneau încă fanarioții și nu era umbră de școală și de cultură națională, literați catolici crescuți în colegiul *«de propaganda fide»*, în fața cetății zidite pe șapte paturi de ruine, în fața Romei, au dat-o poporului de dincolo de Carpați ca o învățătură protejată pe atunci de guvernul central, căci avea scopul îndoit, întîi de-a opune o rezistență nouă maghiarilor pe atunci în opoziție, al doilea de-a crea în principatele noastre o stavilă contra Rusiei prin redeșteptarea conștiinței naționale amorțite. Fanatica iubire a anteluptătorilor blajeni și a poporului lor pentru Casa de Austria e o dovadă în trecut și în prezent pentru aserțiunea noastră, că Șincai, Petru Maior și ceilalți nu și-au închipuit niciodată «Daco-România» într-alt chip decît ca o unire a tuturor provinciilor române sub sceptrul Casei de Austria. Cum că aceeași idee bate cîmpii în o seamă de capete nu e vina noastră, mai cu samă nu a celora cari au protestat pururea contra esperimentelor periculoase cari s-au încercat pînă acuma cu această idee.

Dar ascuțișul aestei idei care și-au făcut traiul se poate rupe o dată pentru totdauna, îndată ce guvernul din Pesta ar înceta a combate tendențele legitime ale populațiunilor, căci deie-ni-se voie a susține că, precum statul și națiunea maghiară au existat sute de ani fără unitatea de religie și de limbă, mai poate exista și de acuma înainte sute de ani fără a urmări idealul *«regnum unius linguae»*. Unitatea de limbă e un fapt ce rezultă din deosebite împrejurări etnice și în urma unor legi istorice, nu însă rezultatul unor legi scrise pe hîrtie și menite a nu se realiza niciciînd, tocmai pentru c-au fost stabilite.

Nici legi restrictive, însă [nici] cele coercitive nu se pot opune pe deapururea unor stări de lucruri de o putere elementară. Omul înțelept de stat lasă cursul natural al lucrurilor și nu oprește decît abaterile periculoase ale curentului.

Noi credem că nici în Ungaria ideile politice estreme și exagerate nu sînt ideile naturale ale poporului maghiar. Pretutindeni demagogia, avidă după putere și după voturile alegătorilor, exagerează toate cestiunile în paguba țărei lor respective și, c-o superficialitate vrednică de inferioritatea intelectuală și fizică a acestui soi de oameni, crede a putea săca mări și pustii țări printr-o trăsătură de condei. Rasa maghiară, tolerantă de felul ei, n-ar trebui să lunece pe acest povîrniș pericolos, căci ura și dezbinarea înlăuntru, iată ceea ce doresc inamicii regatului unguresc, pentru a-și crea unelte lesne de mînuit în contra existenței acelui stat: o existență la care ținem și noi de dincoace de Carpați pentru multe și varii cuvinte.

[24 februarie 1879]

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

I

UNIREA TRANSILVANIEI CU ROMÂNIA

— Răspuns la afirmațiuni tendențioase —

Ziarul catolic Basler Volksblatt *publică în numărul său de la 12 August următorul răspuns în care se pun la punct afirmațiunile unui colaborator al ziarului că unirea noilor provincii cu Regatul României ar fi fost obținută numai prin teroarea românească și că în România de azi minoritățile naționale și religioase ar avea o soartă de iloți* *.

«Marea adunare națională de la Alba-Iulia care *a proclamat* (nu cum spune colaboratorul *ar fi proclamat)* unirea Transilvaniei cu Regatul României n-a avut să înfrunte nici o teroare românească. Nici n-a existat o astfel de teroare. Această adunare, la care au participat peste 100.000 reprezentanți ai Românilor din Transilvania și Banat (cum se putea citi și în ziarele ungurești de atunci din Budapesta) a avut ce-i drept să înfrunte o presiune, dar această presiune căuta să împiedice unirea.

La 1 Decembrie 1918 armatele române nu trecuseră încă frontiera de atunci a Transilvaniei. Dimpotrivă, la Cluj, în imediata apropiere a Alba-Iuliei se găsea încă o armată ungurească de peste 30.000 secui sub comanda generalului Sigl. La Sibiu, alt oraș tot atît de învecinat, se găsea încă o armată germană de vreo 60.000 soldați sub comanda feldmareșalului Mackensen. Alte detașamente ungurești mai mici se găseau încă în aproape toate orașele din Transilvania. Toate gările erau încă ocupate de soldați unguri, cari căutau să împiedice cu orice preț ca reprezentanții poporului român să poată ajunge la Alba-Iulia (în acele zile numeroși reprezentanți români *au fost* arestați de acești soldați, maltratați și cîțiva chiar împușcați).

Sub *această* presiune a avut loc adunarea de la Alba-Iulia și sub *această* presiune s-a proclamat acolo unirea Transilvaniei cu Regatul României.

Consiliul Dirigent, instituțuit de adunarea națională, ținea încă o ședință la Alba-Iulia cînd armata lui Mackensen a trecut, în retragerea sa, prin oraș (2 Decembrie).

Armata română a sosit la Sibiu, oraș situat la 30 km de la frontieră, către mijlocul lunii Decembrie, la Alba-Iulia și la Cluj chiar mai tîrziu. Ea n-a venit *să cucerească* Transilvania, ci a venit chemată de populațiunea civilă neînarmată ca s-o apere contra excesele trupelor

---

* *Textul de față, în care se găsește cuprins și articolul de răspuns «la afirmațiuni tendențioase», reprezintă* raportul *trimis de Lucian Blaga Ministerului Propagandei Naționale (Vezi: Arhivele Centrale de Stat, fond M.P.N., dosar 3, ff. 46—48). De aceea și explicațiile pe care poetul le formulează în fraza introductivă. Deși* articolul *în sine nu este semnat, numeroase alte referințe din materialele diplomatice ne îndreptățesc să-l atribuim lui Blaga. Reproducem aici numai varianta românească, deoarece versiunea germană — cea care a văzut lumina tiparului — nu se află în fondul documentar cercetat, iar colecția ziarului în cauză nu ne-a fost accesibilă.* [n. edit.].

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

austro-ungare, în retragere de la fronturi și deja în plină descompunere. În aceleași împrejurări s-a făcut și unirea Basarabiei și a Bucovinei.

Autorul articolului la care răspund aci afirmă că în această Românie unită *„două milioane de cetățeni minoritari sunt iloți"* și că *„plîngerile lor nu sunt ascultate de Societatea Națiunilor"*.

Iloți — este mai mult decît o exagerare. Se prea poate ca aceste minorități să aibă și plîngeri întemeiate, dar plîngerile adresate Societății Națiunilor numai întemeiate nu erau.

Cîteva exemple scurte.

În plîngerea adresată Societății Națiunilor, minoritățile ungurești se plîng că statul român le-a înstrăinat numeroase școli, prefăcîndu-le în școli românești. Ele sunt înșirate cu numele. Astfel de școli sunt spre pildă școlile ungurești din comunele Catcău, Dăbîca, Cricău, Vingrad, Feleac, Uilacu, etc. Cauza înstrăinării lor ? Conform statisticilor ungurești, aceste comune aveau o populațiune de : Catcău : 1240 Români și 68 Unguri ; — Dăbîca : 1216 Rom[âni] și 54 Ung[uri] ; — Vingrad : 1249 Rom[âni] și 43 Ung[uri] ; — Feleac : 512 Rom[âni] și 59 Ung[uri] ; — Uilacu : 996 Rom[âni] și 61 Ung[uri] și așa mai departe.

În aceste comune locuite aproape exclusiv de Români nu existau decît școli ungurești în cari nu se învăța decît ungurește. Se poate oare afirma că minoritățile au avut dreptul să se plîngă Societății Națiunilor pentru aceste școli ? Nu era mai mult decît just ca ele să fie prefăcute în școli de limba populațiunii ? Cine ar putea s-o conteste ?

Exemplele ar putea fi continuate, dar și aceste puține sunt suficiente pentru a dovedi oricui cît de puțin întemeiate — în general — sunt plîngerile minorităților, mai ales cînd vom mai adăuga că aceste minorități au azi cel puțin atîtea școli cîte aveau în Transilvania de sub dominațiunea ungurească».

[1928]

II

Către Direcția revistei
«Ecclesiastica»
Freiburg

Berna, 6 Decembrie, 1928.

Mult stimate Domnule Director,

Vă rog să îmi publicați cîteva rînduri în valoroasa Dvs. revistă.

În *Ecclesiastica* din 10 noiembrie 1928 au apărut două articole despre România : *Înaintea unor bătălii culturale hotărîtoare din România* și *O nouă armă românească destinată distrugerii minorităților naționale și eclesiastice*. Ar depăși cu mult cadrul unei scrisori dacă ar fi să rectific toate zvonurile și afirmațiile născocite ce mișună în cuprinsul celor două articole ! Îngăduiți-mi, vă rog, spre mai buna orientare a stimaților dvs. cititori, să mă opresc la cîteva puncte principale din informațiile transmise de corespondentul dvs. Revista *Ecclesiastica* are ca subtitlu *«Documente și informații privind istoria contemporană a bisericii»*. Este, prin urmare, în interesul tuturor creștinilor și în acela al istoriei

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

bisericii, ca adevărul documentării să nu fie trecut sub tăcere, iar informațiile să fie lipsite de orice adaosuri părtinitoare.

În articolul intitulat *Bătăliile culturale hotărîtoare din România*, corespondentul dvs. afirmă, spre pildă, următoarele : «*Guvernul* (român) *își continuă campania de nimicire a viitoarei intelectualități a minorităților eclesiastice. În Satu Mare s-au înscris la bacalaureat 259 de candidați, dintre care comisia a trecut doar 85... Amărăciunea părinților a depășit toate limitele, căci ei nu pot pricepe de ce guvernul îi declară pe elevii catolici și protestanți imposibili tocmai la bacalaureat...*» Corespondentul dvs. recunoaște că în întreaga țară și-au luat bacalaureatul doar 39% din candidații înscriși. Atunci de ce interpretează eșecul elevilor sătmăreni drept o «nedreptate» săvîrșită împotriva elevilor «catolici» ? Că atît de numeroși școlari nu au făcut față exigențelor examenului de bacalaureat este un fenomen general, răspîndit în întreaga țară, la români și la ne-români. Este aceasta, firește, o situație anormală, dar tot atît de puțin un semn al «*luptei culturale împotriva catolicilor*». Corespondentul dvs. susține mai departe : «*Kipa anunță de asemeni că guvernul* (român) *plănuiește expulzarea tuturor muncitorilor catolici, chiar și români... România intenționează deci să-și ușureze rezolvarea problemei minorităților prin mijloace violente, prin*

Bern, den 6. Dezember, 1928

Sesr geehrter Herr Direktor,

Darf ich Sie bitten, einige Zeilen in Ihrer werten Zeitschrift zu veröffentlichen. In der Ecclesiastica **vom 10. November 1928 sind zwei Artikel über Rumänien erschienen :** Vor schwerwiegenden kulturellen Kämpfen in Rumänien **und** Eine neue rumänische Waffe zur Vernichtung der nationalen und kirchlichen Minoritäten. **Es müsste den Rahmen eines Briefes weit überschreiten, wollte ich alle die Gerüchte und aus der Luft gegriffenen Behauptungen berichtigen, wovon es in den beiden Artikeln wimmelt ! Erlauben Sie mir bitte, zur besseren Orientierung Ihres geschätzten Leserkreises einige Hauptpunkte aus den Nachrichten Ihres geehrten Korrespondenten herauszugreifen. Ihre Zeitschrift** Ecclesiastica **führt den Untertitel** «Dokumente und Nachrichten zur zeitgenössischen Kirchengeschichte». **Es liegt also doch wohl im Interesse aller Christen und der Kirchengeschichte, wenn bei der Dokumentation die Wahrheit nicht verschwiegen wird und die Nachrichten frei von voreingenommener Aufmachung sind.**

In dem Schwerwiegende kulturelle Kämpfe in Rumänien **betitelten Artikel behauptet Ihr Korrespondent z.B. Folgendes :** «Die **(rumänische)** Regierung setzt ihren Feldzug zur Vernichtung der künftigen Intelligenz der kirchlichen Minderheiten fort. In Szatmar meldeten sich 259 Maturanten, von ihnen allen liess die Kommission 85 passieren... Die Erbitterung der Eltern erreichte die äussersten Grenzen, denn sie können nicht einsehen, warum die Regierung die katholishen und protestantischen Schüler just erst bei der Reifeprüfung unmöglich macht...» **Ihr Korrespondent gibt zu, dass im ganzen Lande nur 39 der Maturanden die Prüfung bestanden haben. Warum interpretiert er denn die Niederlange der Szatmarer Schüler als eine «Ungerechtigkeit» gegen «katholische» Schüler ? Dass so viele Schüler den Anforderungen der Maturitätsprüfung nicht gonügt haben, ist eine allgemeine Erscheinung, die sich über das ganze Land, über Rumänien und Nichtrumänen erstreckt. Das ist gewiss keine normale Situation, aber ebensowenig ein Zeichen für einen „kulturellen Kampf gegen die Katholiken". Ihr Korrespondent behautet weiter :** «Kipa meldete aucs bereits, dass die **(rumänische)** Regierung die Ausweisung aller katholischen und protestantischen Arbeiter plant... Rumänien will sich also die Lösung des Minderheitsproblems durch das Gewaltmittel erleichtern, 300.000 rumänische, aber nicht-orthodoxe Bürger zu vertreiben». **Erinnert dies nich an «Völkerwanderung» ? Der Unterzeichnete versteht wirklich nicht, wie man einer so «unsinnigen Nachricht» (wie Ihr Korrespondent selbst sagt) Glauben schenken kann. Wäre denn so etwas auch nur technisch durchführbar ? Die rumänische**

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

alungarea a 300.000 de cetățeni, români dar ne-ortodocși». Nu amintește oare aceasta de «migrația popoarelor»? Subsemnatul nu pricepe efectiv cum se poate da crezare unei *«informații atît de absurde»* (cum o socotește însuși corespondentul dvs). Și ar fi așa ceva măcar tehnic realizabil? Guvernul român a luat într-adevăr doar cîteva măsuri obișnuite privind controlul străinilor, măsuri de felul celor curente și în alte țări europene. Aceste măsuri de la sine înțelese sunt numite de corespondentul dvs. «anticatolice». Firește, deoarece România este imaginată ca o țară a celor mai imposibile posibilități.

În celălalt articol, referitor la *O nouă armă românească destinată distrugerii minorităților naționale și eclesiastice* se afirmă printre multe altele: *«Drept modalitate eficientă este recent socotită a fi ruinarea materială a ne-românilor. Christea Miron, patriarhul ortodox din București... a declarat de curînd reprezentanților presei că — ar fi arătat acest lucru ministrului muncii — ne-românii (după naționalitate) nu pot fi angajați atîta timp cît există funcționari și muncitori români șomeri... În realitate însă, această campanie se îndreaptă nu împotriva străinilor, ci împotriva cetățenilor români de altă naționalitate și deci de religie neortodoxă».* În ce mă privește, într-adevăr nu îmi amintesc cînd și unde patriarhul Miron Cristea ar fi declarat așa ceva reprezentanților presei. Dar chiar de ar fi făcut-o! În mod sigur ar fi voit să-i apere pe muncitorii români (fără deosebire de naționalitate) împotriva unei invazii de muncitori străini. (Nu procedează în același fel toate țările europene?)

Regierung hat in Tat und Wahrheit lediglich einige gewöhnliche Massnahmen hinsichtlichtlich der jährlichen Fremdenkontrolle getroffen, wie solche auch in anderen europäischen Ländern üblich sind. Diese selbstverständlichen Massnahmen werden von Ihrem Korrespondenten als «antikatholisch» bezeichnet. Natürlich weil man sich Rumänien als ein Land der unmöglichsten Möglichkeiten vorstellt.

In dem anderen Artikel über Eine neue rumänische Waffe zur Vernichtung der nationalen und kirchlichen Minoritäten **wird neben vielem anderen behauptet:** «Als wirksamstes Mittel wird neuerdings die materielle Ruinierung der Nichtrumänen erachtet. Christea Miron, der orthodoxe Patriarch von Bukarest... erklärte unlängst den Vertretern der Presse, er habe den Minister für Arbeit angewiesen, dass Nichtrumänen (der Nationalität nach) keine Anstellung erhalten können, so lange arbeitslose rumänische Angestellte und Arbeiter anzutreffen sind... In Wirklichkeit richtet sich aber dieser Feldzug nicht gegen die Landesfremden, sondern gegen rumänische Staatsbürger nicht rumänischer Nationalität und demzufolge nichtorthodoxer Religion». **Ich erinnere mich wirklich nicht, wann und wo der Patriarch Miron Cristea so etwas den Vertretern der Presse erklärt hätte!**

Und wenn auch! Er hätte sicherlich nur an eine Verteidigung der rumänischen Arbeiter (ohne Unterschied der Nationalität), gegen eine Invasion von fremden Arbeitern gedacht. (Tun das nicht alle europäischen Länder?). Ihr Korrespondent wittert in allen rumänischen Gesetzesmassnahmen eine «antikatholische Schikane». Er ist ob seiner Einbildungen, worunter er so sehr leidet, wahrlich zu bedauern.

Ueber die anderen vielen lokalen Kleinigkeiten, wovon. Ihr Korrespondent zu berichten weiss, habe ich mich informieren lassen und werde Ihnen nächstens über Alles Bescheid geben. Jedenfalls können Sie, geehrter Herr Direktor, sicher sein, dass die neue rumänische Regierung die besten Absichten hat, das Minoritäten- und das kirchliche Problem im Sinne allseitiger Verständigung zu lösen. (Man siehe das Regierungsprogramm der rumänischen Bauernpartei im Bund **vom 5 Dezember 1928). Ich fürchte indes, dass man der Ueberbrückung der bestehenden Schwierigkeiten durch Artikel von der Art derjenigen Ihres werten Korrespondenten, wirklich keinen guten Dienst leistet.**

In vorzüglicher Hochachtung,
Lucian Blaga

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Corespondentul dvs. adulmecă în toate măsurile legislative românești o «*șicană anticatolică*». Din pricina închipuirilor sale, de care suferă rău, el este cu adevărat de plîns.

M-am interesat în privința celorlalte numeroase mărunțișuri locale despre care corespondentul dvs. știe să informeze, și vă voi aduce în curînd totul la cunoștință. În orice caz, puteți fi sigur, Domnule Director, că noul guvern român are cele mai bune intenții în ce privește rezolvarea problemelor minorităților și a problemei religioase în sensul unei înțelegeri multilaterale. (A se vedea *Programul guvernamental al partidului țărănist român* din *Unirea*, 5 dec. 1928). Mă tem însă că articole de felul celor scrise de stimatul dvs. colaborator nu sunt de natură să contribuie la lichidarea dificultăților existente.

Cu deosebită stimă,
Lucian Blaga

III

REFERITOR LA «STATUS»-UL CATOLIC DIN TRANSILVANIA

În *Vaterland* din 5 martie a apărut sub titlul *Voința de reunificare sau lupta culturală în Ardealul românesc* un articol semnat dr. Romanus. El cuprinde cîteva ieșiri dure și nedrepte și cîteva informații privind presupuse urmăriri ale minorităților din Transilvania de către guvernul român. Mai întîi unele rectificări istorice. Dr. Romanus, pornind de la poziția privilegiată a sașilor din Transilvania în vremuri mai vechi, susține că «*nicăieri pe lume naționalitățile nu s-au bucurat de mai multă libertate decît pe teritoriul imperiului (maghiar) al Sfîntului Ștefan*». Mulțumim pentru o astfel de istoriografie! Într-adevăr, sașii (o populație de cel mult 250.000 suflete), în calitate de coloniști, aduși în Transilvania în scopuri neîndoielnic politice de către regii maghiari, au beneficiat de nenumărate privilegii. Dar Dr. Romanus pare din păcate să uite, sau numai se preface a uita, cît au îndurat cele 4 milioane de români transilvăneni sub aceeași dominație maghiară. Privilegiile sașilor erau tocmai un mijloc de asuprire a românilor. Toate acestea, Dr. Romanus le trece sub tăcere, deși românii au alcătuit, atunci ca

---

Zum Katolischen Status in Siebenbügen

Im Vaterland vom 5. März ist unter dem Titel Wiedervereinigungswille oder Kulturkampf in Rumänisch-Siebenbürgen ein von Dr. Romanus unterzeichneter Artikel erschienen. Er enthält manche scharfe und ungerechte Auslassungen und manche ungenaue Informationen über vermeintliche Verfolgungen von Minderheiten in Siebenbürgen seitens der rumänischen Regierung. Vor allem einige historische Berichtigungen. Dr. Romanus, ausgehend von der privilegierten Stellung der siebenbürgischen Sachsen in früherer Zeit, behauptet, «das nirgends auf der Welt die Nationalität mehr Freiheit genossen haben, als eben im (ungarischen) Reiche des hl. Stephan». Wir bedanken uns für eine solche Geschichtsschreibung! Tatsächlich hatten die Sachsen (eine Bevölkerung von höchstens 250.000 Seelen) als Kolonisten, die von der ungarischen Königen mit unzweideutigen politischen Absichten in Siebenbürgen angesiedelt wurde, zahlreiche Privilegien. Aber Dr. Romanus scheint leider zu vergessen, oder stellt sich nur, wie wenn er vergessen hätte, was die

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și acum, majoritatea populației transilvănene. Dr. Romanus își îngăduie să trateze arbitrar istoria țării despre care scrie și să debiteze fără rezerve absurdități precum aceea că românii au emigrat în Transilvania în veacul al 13-lea. Este uimitor cît de departe se poate merge cu ura. Dr. Romanus preia această teză născocită de istoricii maghiari, în pofida celor mai limpezi fapte istorice care dovedesc în chip evident continuitatea românilor în Transilvania încă din vremea colonizării romane a Daciei. Să ne fie îngăduite cîteva cuvinte în legătură cu tema principală a articolului dr. Romanus : anume, în problema «status»-ului catolic în Transilvania. Este adevărat că profesorul clujean dr. Ghibu a scris de mai multe ori despre nelegitimitatea acestei organizări catolice ; este de asemenea adevărat că același profesor a publicat cărți, în care face diferite propuneri precise pentru o unire de un fel aparte a românilor cu Roma. Dar nu este adevărat că guvernul român și-ar fi însușit cumva opiniile dr. Ghibu. Credem tocmai că suntem în măsură să afirmăm că ideile dr. Ghibu nu se bucură de simpatie printre românii ortodocși. Despre o *«voință de reunificare»* cu Roma, ca mișcare, nu poate fi vorba ; dar tot atît de puțin despre o luptă culturală în Transilvania în favoarea «status»-ului catolic. Profesorul Iorga, primul ministru român, a făcut de curînd în parlamentul țării cîteva declarații importante. Astfel, el a afirmat că guvernul român este gata, în acord cu concordatul încheiat cu Sf. Scaun, să aducă în fața acestuia întreaga problemă a «status»-ului catolic din Transilvania. Iorga a spus textual : *«Nu avem intenția de a prejudicia pe cineva. Vom recunoaște orice organizație a cărei bază legislativă poate fi dovedită. Organizațiile autorizate ale bisericii catolice trebuie să stea la dispoziția întregii biserici catolice în ambele ei forme. Și aceasta sub autoritatea aceluia care este în România capul bisericii catolice, și sub controlul financiar*

---

1 Milionen Siebenbürger Rumänen unter derselben ungarischen Herrschaft gelitten haben. Die Privilegien der Sachsen waren eben ein Mittel zur Unterdrückung der Rumänen. Alldies übergeht Dr. Romanus mit Schweigen, obwohl die Rumänen früher, wie heute, die erdrückende Mehrheit der Bevölkerung Siebenbürgens bildeten. Sodann erlaubt sich Dr. Romanus mit der Geschichte des Landes, über das er schreibt, willkürlich umzuspringen und ohne Scheu Absurditäten vorzutragen, wie diejenige, dass die Rumänen erst im 13. Jahrhundert nach Siebenbürgen eingewandert seien. Es ist erstaunlich, wie weit man mit der Gehässigkeit gehen kann. Dr. Romanus nimmt nämlich diese von ungarischen Historikern erfundene tendenziöse These an, entgegen den klarsten geschichtlichen Tatsachen, die die historische Kontinuität der Rumänen in Siebenbürgen schon seit der römischen Kolonisation Daciens offenkundig beweisen. Aber lassen wir die historischen Betrachtungen beiseite. Man erlaube uns einige Worte zum Hauptthema des Artikells von Dr. Romanus : nämlich zur Frage des katholischen Status in Siebenbürgen Es ist wahr, dass der Klausenburger Professor Dr. Ghibu über die Ungesetzlichkeit dieser katholischen Organisation öfters geschrieben hat ; es ist ebenfalls wahr, dass derselbe Professor Bücher veröffentlicht hat, in denen er bestimmte Vorschläge für eine Vereinigung besonderer Art der Rumänen mit Rom macht. Aber es entspricht nicht den Tatsachen, dass die rumänische Regierung sich irgendwie die Meinungen von Dr. Ghibu zu eigen gemacht habe. Wir glauben geradezu behaupten zu können, dass unter den rumänischen Ortodoxen gar keine Sympathie für die Ideen von Dr. Ghibu besteht. Von einem «Wiedervereinigungswillen» mit Rom als Bewegung kann keine Rede sein ; aber ebenso wenig von einem Kulturkampf in Siebenbürgen um den katholischen Status. Professor Iorga, der rumänische Ministerpräsident, hat unlängst im rumänischen Parlament einige wichtige Erklärungen gemacht. Er erklärte, die rumänische Regierung sei bereit, in Uebereinstimmung mit dem Konkordat mit dem hl. Stuhl, die ganze Frage des katholischen Status in Siebenbürgen vor dem hl. Stuhl zu bringen. Iorga sagte wörtlich : «Wir haben

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

al statului român». Totodată, prim-ministrul Iorga a declarat că a fost trimis la Roma ministrul Pop, care este catolic, spre a lua cunoștință de opinia Sf. Scaun în problema «status»-ului catolic în Transilvania (conf. *Neamul românesc* din 15 februarie 1932). Aceasta este situația în care se află astăzi această chestiune controversată. Nu este decît de regretat că minoritari ca dr. Romanus dau unor probleme atît de confuze proporții imaginare, spre a le putea utiliza în favoarea unei propagande cu caracter politic.

Dr. Transylvanus

(Versiune românească de Viorica NIȘCOV)

---

nicht die Absicht, jemand zu schädigen. Eine jede Gründung, deren rechtliche Grundlage bewiesen werden kann, werden wir anerkennen. Die genehmigten Gründungen der katholischen Kirche müssen der ganzen katholischen Kirche in ihren beiden Formen zur Verfügung stehen. Und dies unter der Autorität desjenigen, der in Rumänien das Haupt der katholischen Kirche ist, und unter der finanziellen kontrolle des Rumänischen Staates». **Gleichzeitig erklärte Ministerpräsident Iorga, dass Minister Pop, der katholisch ist, nach Rom gesandt werde, um die Meinung des hl. Stuhles in der Frage des katholischen Status in Siebenbürgen einzuholen (vgl.** Neamul românesc **von 15 Februar 1932). Das ist die Lage in der sich die strittige Frage heute befindet. Es ist nur zu bedauern, dass Minoritare wie Dr. Romanus solchen schwebenden Angelegenheiten imaginäre Proportionen geben, um sie zu Propaganda mit politischen Charakter beützen zu können.**

Dr. Transylvanus

POST-SCRIPTUM

Prin textele încredințate acum pentru prima oară tiparului românesc ne propunem să reliefăm un episod mai puțin cunoscut din activitatea lui Lucian Blaga ca atașat de presă la Legația României din Elveția, funcție ce i-a oferit prilejul de a participa direct, prin mesaje și diverse articole, la contracararea propagandei cercurilor revizioniste maghiare din anii 1928—1931.

Preluîndu-și, în aprilie 1928, postul la Legația din Berna, Lucian Blaga se confruntă cu numeroase probleme politice, unele deosebit de complexe, nemaiîntîlnite la Varșovia și Praga, unde poetul și filosoful român activase în anii anteriori. «Rapoartele săptămînale» *despre presa elvețiană, trimise la Ministerul de Externe din București, redactate cu grijă și cu multă putere de pătrundere a realităților zilei, includ tot mai frecvent aspecte referitoare la acțiunile cercurilor revizioniste străine de denigrare a realităților specifice provinciilor românești, de denaturare a semnificațiilor marelui act al Unirii din 1918 și a politicii guvernului de la București față de minoritățile naționale sau față de anumite confesiuni religioase.*

În vara anului 1928, de pildă, Consiliul Ligii Națiunilor discutase «chestiunea optanților unguri», *iar presa elvețiană s-a oprit îndelung asupra acestei controversate probleme. Astfel încît, la 15 iunie 1928, Lucian Blaga expediază guvernului român un lung raport, cu următoarea subliniere finală :* «Nu pot să închei acest raport fără a atrage atențiunea asupra unui amănunt nu lipsit de importanță. Și anume : impresia ce se desprinde din unele comentarii, indiferent de atitudinea lor în această chestiune, e că afacerea optanților va mai ajunge probabil într-o formă sau alta în fața Consiliului Ligei Națiunilor».

Agitația revizionistă, antiromânească, își avea sursa în activitatea politică desfășurată de guvernul horthyst. În mai 1927, contele Bethlen, primul ministru, ținuse un discurs în fața membrilor partidului unitar maghiar, declarînd fără ocolișuri că : «În zilele Regelui Matei și în epoca Anjou-ilor au fost cele mai sclipitoare zile ale națiunii maghiare», *pentru ca, imediat, să elogieze prietenia stabilită de guvernul său cu guvernul lui Mussolini, dictatorul fascist al Italiei, care :* «...cu privirea sa genială a recunoscut marea valoare a națiunii maghiare și a onorat-o în viața internațională...». *Bethlen explica, de altfel, în ce consta această așa-zisă «onoare» poli-*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tică : «Noi nu sîntem îndrăgostiți de Tratatul de la Trianon. Noi sîntem cei din urmă care ne vom ruga Ligei Națiunilor, sau în fața altcuiva, ca el să fie respectat de la întîia pînă la ultima literă. Dimpotrivă, noi sîntem dispuși ca el să fie schimbat» [1].

Politicienii revizioniști de la Budapesta, beneficiind de concursul unor congregații catolice și de «binecuvintarea» cercurilor politice conservatoare și naționaliste din Germania, Italia și Austria au dezlănțuit — în preajma aniversării unui deceniu de la evenimentele din decembrie 1918 — o campanie orchestrată de denigrare a României. La 12 august 1928, ziarul Basler Volksblatt — «de culoare politică catolic-conservatoare», *cum notează Lucian Blaga — publică un articol calomnios cu privire la Unirea Transilvaniei cu Țara și la politica guvernului român față de unele minorități și culte. Blaga redactează un răspuns, care, pe temeiul regulilor din totdeauna ale presei, apare în paginile aceleiași gazete. (Vezi articolul* Unirea Transilvaniei cu România). *Cititorul va observa, desigur, rigoarea informațiilor și aprecierilor poetului, întregul răspuns bazîndu-se pe fapte concrete, prezentate sobru, interogațiile îndemnîndu-i pe «destinatari» să judece cu nepărtinire de partea cui se află adevărul.*

Cum publicațiile catolice elveține își intensifică propaganda antiromânească, atașatul de presă trimite la București, lui Eugen Filotti, următoarea scrisoare :

Serviciul presei
No. 2052

Berna, 5 Decembrie 1928

Domnule Director,

Am onoarea a vă atrage atențiunea asupra unor articole foarte tendențioase apărute în revista catolică «Eccleziastica» de la Fribourg. «Eccleziastica» e organul agenției catolice internaționale de informație. Articolele le alătur atît în original cît și în rezumat.

De asemenea am alăturat la acest raport și o copie a scrisoarei **pe care subsemnatul am adresat-o Directorului revistei «Eccleziastica» cu rugămintea de a o publica în revistă. În răspunsul meu pun la punct principalele chestiuni despre care se vorbește în articolele apărute. Asupra altor cîtorva amănunte despre cari personal nu am cunoștință, vă rog să binevoiți a dispune să fiu exact informat, pentru ca să le pot comunica în adevărata lor lumină Directorului revistei «Eccleziastica». Amănuntele despre cari doresc informațiuni le-am substras cu creion roșu în articole.**

Lucian Blaga
atașat de presă [2]

Eugen Filotti îi trimite lui Lucian Blaga «informațiile» privitoare la «amănuntele» ce le voia clarificate, astfel încît atașatul de presă își redactează răspunsul către revista Eccleziastica.

Articolul pe care îl reproducem, în anexă, în germană, s-a tipărit în revistă. Colecția acesteia nu există în țară. Textul este, însă, semnat *de Lucian Blaga și, ca atare, îi aparține, redactîndu-l și în versiune română. Articolul conține cîteva idei care vor reține fără îndoială atenția cititorului de astăzi.*

La începutul anului 1931, în ziarul Vaterland, *din Lucerna, ziar de orientare «catolică-conservatoare» condus de J. Winiger și Dr. F. Burhler, apare alt articol tendențios despre realitățile din România, astfel încît atașatul de presă de la Berna le scrie superiorilor săi din București :*

Serviciul presei
Nr. 21

Berna, 10 Ianuarie, 1931.

Domnule Director,

Am onoarea a vă trimite alăturat un articolaș apărut în «Vaterland» (6 Ianuarie 1931) de la Lucerna privitor la exproprierea bisericilor unguresti din Transilvania. Vă rog să binevoiți a dispune să mi se răspundă de urgență întrucît

[1] Arhivele Centrale de Stat, București, Fond M.P.N., dosar 3, f. 26—31. Textele, în versiune română, din ziarul *Pester Lloyd*, nr. 99 din 3 mai 1927.
[2] Conf. supra, nota 1, *ibidem*, dosar 179, f. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

datele cuprinse în articolaș corespund adevărului. Aș dori de asemenea să știu cel puțin aproximativ cam cîți țărani unguri au fost împroprietăriți din moșiile bisericești despre care se vorbește.

Lucian Blaga [3]

Prelații unor culte din Transilvania au fost profund afectați, ca și, de altfel, moșierii români și grofii unguri, de reforma agrară a guvernului nostru, chiar limitată cum a fost aceea. Reprezentanții aristocrației conservatoare de pe întinsul României Mari ar fi dorit ca realitățile sociale să rămînă în secolul XX aidoma celor de pe vremea regilor dinastiei Anjou.

Autoritățile de la București îi expediază, așadar, lui Blaga statistica solicitată, din care rezultă că aproximativ 75% din pămînturile bisericești expropriate din Ardeal au fost date țăranilor unguri și secui. Nu am putut descoperi răspunsul publicat de Lucian Blaga în Vaterland, *dar însăși maniera de a-l pregăti demonstrează perspicacitatea politică, obiectivitatea aprecierilor scriitorului român, gîndirea sa străină de orice discriminare și resentiment naționalist prestabilit.*

În septembrie același an are loc al Geneva Congresul al VII-lea al Minorităților, *despre care Blaga raportează Ministerului Afacerilor Străine de la București următoarele :*

Serviciul presei
No. 237

Berna, 2 Septembrie 1931

Domnule Director,

Am onoarea a vă aduce la cunoștință că cu ocazia Congresului VII al Minorităților ce a avut loc zilele acestea la Geneva s-a distribuit membrilor Congresului un memoriu tipărit pe 700 pagini cu privire la situația minorităților din diverse țări. Atît eu cît și legațiunea din Geneva am încercat să obținem memoriul, dar n-am izbutit, deoarece exemplarele disponibile nu au ajuns nici pentru membrii Congresului. Sunt însă informat că peste cîteva zile se va pune în vînzare un nou stoc de exemplare ce vor sosi de la Viena. Voi căuta atunci să vă procur un exemplar.

Lucian Blaga [4]

*Polemica nu se încheie, ci reizbucnește la începutul anului 1932, cînd ziarele elveține de orientare catolică vor critica guvernul român, acuzîndu-l aberant pentru «*prigonirile la cari ar fi supus status-ul catolic din Transilvania*», luînd drept pretext cîteva articole și cărți publicate de profesorul Onisifor Ghibu.*

Lucian Blaga raportează la București, ca de obicei cu promptitudine, următoarele :

Serviciul presei
Nr. 31

Berna, 25 Ianuarie 1932

Domnule Director,

Am onoarea a vă trimite alăturat un articol apărut în ziarul catolic Neue Berner Nachsichten **(20 Ianuarie 1932) și răspîndit de agenția de presă catolică internațională (Kipa). E vorba în acest articol îndeosebi de prigonirile la cari ar fi supus statusul catolic din Transilvania. E vorba în acest articol pe larg și despre niște cărți ale d-lui Onisifor Ghibu, date ca exemple de prigoană anticatolică.**

[3] *Ibidem*, Fond M.P.N., dosar 202, f. 69.
[4] *Ibidem*, dosar 987, f. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Am onoarea a vă ruga să binevoiți a remite spre studiere acest articol celor în drept — și dacă credeți de cuviință a dispune să mi se trimită indicațiunile necesare pentru o eventuală punere la punct.

L. Blaga [5]

Eugen Filotti îl roagă pe secretarul de presă de la Berna să «urmărească» noua campanie de presă declanșată și să informeze despre «măsurile luate».

Deoarece lucrurile iau amploare, Lucian Blaga decide să se adreseze ministrului plenipotențiar român din Berna cu rugămintea ca acesta să reacționeze imediat. De asemenea, îi expediază lui Eugen Filotti următorul raport:

Serviciul presei
No. 86

Berna, 24 Martie 1932

Domnule Director,

Am onoarea a vă raporta asupra ecoului în presa elvețiană a chestiunii statusului catolic din Transilvania.

După cum am avut onoarea a vă raporta și în unul din trecutele mele rapoarte, chestiunea aceasta a stîrnit oarecare zarvă în presa locală.

Agenția de presă catolică internațională a răspîndit un articol despre părerile pe cari le are în chestiunea statusului catolic d. prof. Onisifor Ghibu, păreri exprimate de dînsul în diferite publicațiuni. Articolul agenției catolice a fost reprodus de mai multe fițuici fără importanță. Nici un singur mare ziar nu l-a publicat. Articolul l-am semnalat Direcțiunei presei în raportul meu No. 31 din 25 Ianuarie 1932 cu rugarea să mi se pună la dispoziție materialul necesar unui răspuns. De la Direcțiunea presei n-am primit însă materialul solicitat așa că acel articol al Agenției catolice a trecut fără replică.

Dăunăzi a apărut însă un articol mai lung în ziarul catolic de la Luzern «Vaterland» (5.III.1932) despre pretinse prigoniri la cari sunt supuse minoritățile din România. În articol se vorbește și despre cărțile d-lui Ghibu. Articolul e intitulat «Intenții de reunire sau luptă culturală în Transilvania?» și e semnat Dr. Romanus (Anexa 1). Utilizînd anume declarații ale Domnului Prof. N. Iorga, Președinte de Consiliu, făcute în Parlament în chestiunea statusului catolic, am alcătuit un răspuns pe care l-am trimis ziarului «Vaterland» cu rugămintea de a-l publica. Alătur la acest raport și răspunsul meu pe care l-am semnat «Dr. Transylvanus» (Anexa 2).

Despre ecourile în străinătate ale publicațiilor d-lui prof. Ghibu vă puteți face o idee citind în original articolele în discuție.

Lucian Blaga

Răspunsul lui Lucian Blaga din august 1928, ca și cel din decembrie 1928, alături de textul semnat Dr. Transylvanus, *în martie 1932, articole de a căror existență nu s-a știut pînă azi, întregesc* bibliografia *publicisticii politice a marelui poet și filosof.*

Peste cîteva zile, la 28 martie 1932, Eugen Filotti îi expedia lui Blaga o scrisoare *interesantă în special pentru punctul respectiv de vedere exprimat de N. Iorga:*

Domnule Secretar de Presă,

Răspunzînd raportului Domniei Voastre No. 86 din 24 Martie a.c., avem onoarea a vă informa că suntem în total de acord cu răspunsul dat de D-voastră articolului apărut în ziarul VATERLAND **din Lucerna, cu privire la chestiunea status-ului catolic din Transilvania. Dacă nu v-am trimis înainte alte lămuriri în această chestiune este pentru faptul că la puține zile după primirea raportului D-Voastre No. 31, D-l Președinte al Consiliului de Miniștri N. Iorga a făcut în**

[5] *Ibidem*, dosar 987, f. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Senat declarații publice despre această chestiune, care v-au ajuns la cunoștință pe calea presei și au fost de altfel în mod judicios folosite de D-Voastră în întîmpinarea trimisă ziarului VATERLAND. **Ne-ar interesa să aflăm dacă această întîmpinare a și fost publicată.**

Pentru cazul că chestiunea ar fi din nou ridicată, vă comunicăm mai jos textul următoarei apostile pusă de D-l Prim Ministru pe raportul D-Voastră: «Cartea profesorului Ghibu n-are nici un caracter oficial și n-avem s-o aprobăm, nici s-o dezaprobăm. Pentru așa numita chestiune a status-ului catolic neîncadrat în legile românești, se va începe prin negocieri cu Sf. Scaun. Tot ce se cuprinde, într-o formă nemeritat injurioasă, în unele foi străine, este o operă de simplă închipuire».

Subsecretar de stat
Eugen Filotti

Atît din «apostilă» cît și din «declarația» din Senat rezultă limpede opinia savantului și omului politic. N. Iorga de a nu confunda atitudinea și poziția oficială a României cu părerile unor persoane particulare. De aceea, în subtext, N. Iorga, ca și Blaga de altfel, se delimitează de ideile și opiniile profesorului O. Ghibu.

Într-un raport ulterior, Lucian Blaga va informa guvernul român că a «asigurat» publicarea «apostilei» lui N. Iorga într-un ziar elvețian de mare tiraj. Într-un fel, această polemică se încheie aici, dar falsele probleme *agitate de propaganda horthystă nu vor înceta întreaga perioadă interbelică sub diverse forme, otrăvind atmosfera și așa instabilă a păcii europene.*

Citeva precizări necesare acum, în finalul rîndurilor noastre:

Cea dintîi privește necesitatea racordării efectelor ce se desprind din activitatea diplomatică a lui Lucian Blaga — ipostaziată în documentele pe care le prezentăm — la ansamblul gîndirii și activității scriitorului de-a lungul vieții sale. Fiind numai în primă instanță expresii ale unor atribuții strict profesionale, opiniile și atitudinile lui Blaga expuse pînă acum sînt în fond elemente structurale ale marelui poet și filosof al culturii românești, componente funcționale nu doar ale biografiei propriu-zise, ci ale biografiei spirituale. Ele trebuie, așadar, raportate la integralitatea sistemului blagian de valori.

În al doilea rînd, este necesar să subliniem continuitatea politicii românești în privința statutului minorităților, al naționalităților conlocuitoare, o continuitate desigur, în esență și nu în fenomenalitate. Deschis, cu sinceră bunăvoință și dorință de conviețuire pașnică, față de tot ceea ce înseamnă adevărată valoare umană și progres național, poporul român a înțeles întotdeauna, în ciuda atîtor vicisitudini ale istoriei, că singur spiritul de colaborare și coexistență reciproc avantajoasă poate garanta mersul înainte al societății.

Atunci cînd, însă, i-au fost puse sub semnul întrebării ori i-au fost atacate direct atributele inalienabile — independența, identitatea istorică, continuitatea și integritatea etno-geografică, într-un cuvînt: însuși dreptul la existență — poporul român a fost nevoit să se apere, cu forța rațiunii, a tratativelor diplomatice și nu cu forța armelor, cu puterea infailibilă a documentului istoric și nu cu falsuri în actele de identitate națională, așa cum, din păcate, s-a procedat nu o dată de către alții.

În sfîrșit, faptul că unele din realitățile care au generat obiectul documentelor de față își păstrează un anume coeficient de actualitate, aceasta este cu totul independent de voința noastră. Dacă întrebările ridicate cu perfidie, reavoință și în flagrantă neconcordantă cu realitatea, de către forțele ostile unității și independenței românești își conservă și astăzi virulența, utilizînd aproximativ aceleași mijloace de denaturare a adevărului istoric, atunci, pe drept cuvînt, răspunsurile la aceste întrebări sînt obligate, la rîndu-le, să fie reînnoite și afirmate, cu hotărîre, o dată mai mult.

Pavel ȚUGUI

[6] *Ibidem*, dosar 987, f. 27—28.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

REPERE FUNDAMENTALE

«DEASUPRA TUTUROR GLORIILOR EFEMERE...»

Mircea ELIADE

Deasupra tuturor gloriilor efemere și deșertăciunilor legate de patimile noastre omenești, un singur punct rămîne fix, neclătinat de nici o catastrofă istorică : geniul. Vechea Heladă a pierit de mult, dar geniul lui Homer, al lui Eschil sau al lui Platon a supraviețuit tuturor naufragiilor și va supraviețui chiar dacă ultimul descendent al Greciei clasice va fi șters de pe suprafața pămîntului. Lumea medievală a dispărut de mult din istorie, dar opera lui Dante continuă să nutrească viața spirituală a milioane de cititori, din toate colțurile pămîntului. Dramele lui Shakespeare vor fi tot atît de «adevărate» chiar cînd istoria Angliei va fi uitată pînă și de ultimii descendenți. Orice s-ar întîmpla în destinul românesc, oricîte dezastre și suferințe ne-au mai fost urzite, nici o armată din lume, și nici o poliție, cît ar fi ea de diabolică, nu va putea șterge *Luceafărul* lui Eminescu din mintea și din sufletul românilor.

În dragostea neamului românesc pentru cel mai mare poet al său, se deslușește setea de nemurire a comunității întregi. Un neam supraviețuiește nu numai din istoria sa, ci prin creațiile geniilor sale. Dacă vechea Heladă n-ar fi avut decît istoria sa, și n-ar fi avut geniile ei, de la Homer și pînă la Plotin, astăzi am fi știut despre heleni cam tot atîta cît știm despre sciți, elamiți sau iliri ; adică, atîta cît sîntem obligați să învățăm la școală (evident, presupunînd că, fără patrimoniul spiritual helen, ar mai fi fost posibil sistemul european de educație, ceea ce e cu totul improbabil). Istoria este prin definiție devenire, transformare continuă, în cele din urmă deșertăciune. Zadarnic încearcă un rege sau un despot să-și clădească statul pentru eternitate. O formă istorică, chiar dacă ar fi perfectă, este totdeauna precară ; durează un anumit număr de ani, sau de decenii, și apoi lasă locul unei alte forme istorice. Nici un fel de «eternitate» nu este îngăduită organismelor politice și sociale. Singura «eternitate» acceptată de istorie este aceea a creațiilor spirituale. Care, bineînțeles, reflectează și specificul național al gîntei creatorului, și momentul istoric în care a viețuit acesta ; le reflectează și, am spune, le proiectează în «eternitate». Patetica luptă a Heladei cu perșii este încă actuală pentru lumea modernă, pentru că a cîntat-o Eschil. Au mai fost și alte invazii, de o parte și de alta a Mării Egee, dar despre ele știm foarte puțin, pentru că n-a existat un Eschil care să le scoată din istorie și să le fixeze în «eternitate».

Mai puțin patetic, neamul românesc simte că și-a asigurat dreptul la «nemurire», mai ales prin creația lui Mihai Eminescu. Petrolul și aurul nostru pot, într-o zi, seca. Grîul nostru poate fi făcut să crească și aiurea. Și s-ar putea ca într-o zi, nu prea îndepărtată, strategia mondială să sufere asemenea modificări, încît poziția noastră de popor «de graniță» să-și piardă însemnătatea pe care o are de secole încoace. Toate acestea s-ar putea întîmpla. Un singur lucru

---

* Textul de față ne-a fost încredințat de Mircea Eliade în vederea realizării unei antologii de comentarii eminesciene, aflată în curs de publicare la editura Junimea din Iași. În acest scop, articolul — tipărit, într-o formă inițială, în februarie 1985 — a fost în bună parte revăzut de autor. Este versiunea în care oferim acest patetic document de conștiință românească *Revistei de istorie și teorie literară*.

Mircea HANDOCA

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nu se mai poate întîmpla : dispariția poemelor lui Eminescu. Și cît timp va exista, undeva prin lume, un singur exemplar din poeziile lui Eminescu, identitatea neamului nostru este salvată. Istoria patetică a neamului românesc a fost «proiectată în eternitate» prin versurile unui poet care a suferit toată viața de sărăcie, uneori chiar de foame, și a murit omorît de un nebun într-un ospiciu... Este o lecție de modestie pe care însăși istoria ne-o dă, nouă tuturora...

EMINESCU – DRAMA COSMOLOGIEI

Elena TACCIU

Dacă pentru romantici natura este receptacol al unui eu proteic și (în absolut) zămislitor al celei dintîi, Cosmosul esențializează însăși transcendența devenită fenomen. Colosalul anihilator al conceptului de limită *consonează cu expansiunea unui eu titanian și, evident, spiritualist. Sentimentul tragicului heraclitian adaugă istoricitatea pînă a realiza* «lumea ca devenire» *(T. Vianu) în* «patosul mișcării» *(L. Blaga), iar spiritualitatea organică românească potențează panteismul propriu oricum unei poetici romantice. Toate aceste date apriorice din care opera eminesciană nu poate fi exclusă transformă cosmologia (vocația primordială a marelui vizionar) într-o succesiune de catastrofe acceptînd diegeza dramei.*

Consecințele stilistice ale unor asemenea motivări (un eu titanian, numenul devenit senzorial deși de dimensiuni infinite) conduc prin corespondențe spre simbologia istoriei cosmice. Respingînd mimesisul *rezolut și afirmînd, dimpotrivă, un* Bildungskraft, *o recreere interdependentă a formelor și sensurilor, estetica eminesciană, romantică totodată, va nega* «raportul de reprezentare» *în favoarea unuia* «de expresie», *cel ce leagă* «opera de artist» *(Tv. Todorov,* Teorii ale simbolului, *Univers, 1983).*

Exemplară prin urmare în sens estetic, subiectivizarea/emblematizarea cosmosului se integrează la Eminescu în modelul unui univers spiritualist în acord cu acea Naturphilosophie *a lui Fichte, Schelling, Novalis, dar și cu spiralele trinitare hegeliene, deși nu lipsește din ele decadența ciclurilor lui Schopenhauer.* Antropocentrismul romantic, *formula lui George Gusdorf* (Fondements du savoir romantique, *Payot, 1982), motivează respingerea implicită a mecanicii celeste newtoniene în favoarea unui model spațial deschis al lumilor concentrice (vezi I. Em. Petrescu,* Eminescu. Modele cosmogonice...), *opera unui eu transcendent și absolut, Spiritul universal însuși. Conștiința unei astfel de demiurgii se exprimă în însemnările și prozele eminesciene juvenile adunate în excelentul* Fragmentarium *(ed. Magdalena D. Vatamaniuc. Ed. Științifică, 1981). Un fragment integrează pe lîngă sursele enumerate apriorismul kantian ;* «Fără eu, nu există timp, nu există spațiu, nu există Dumnezeu («...eu e Dumnezeu»). *Cunoscuta meditație din* Sărmanul Dionis *derivă din* «capul nostru», «legile ciudate, cărora natura trebuie să li se supuie», *natură în sens conceptual). Odată obiectivată, cea din urmă devine însă organică, supusă legilor tranziției, prin urmare istorică și ciclică.* «Schema cursului naturii, afirmă poetul, este un *cerc de forme (s.ns.)* prin care materia trece ca prin puncte de transițiune (...) esența vieții trecerea, mișcarea materiei prin ele». *(Forma circulară, sfera, model cosmogonic romantic/baroc este ipostaza încă platonică a lui Unu). Sentimentul eminescian al dramei heraclitiene își fixează punctele referențiale predilecte în spațio-temporalitatea cosmică tutelată în cele din urmă de îngerul thanatic* «cu lungi aripi și negre». *Este, acesta, un alt mod, simbolic, de a da expresie dramei biologicului tranzient, central în «plînsul» magic al regresiei eminesciene.*

Polaritățile hierogamic-genetică, nucleu al tuturor miturilor, și căderea lumilor înglobînd apocalipsa biblică, se îmbogățesc în viziunile eminesciene cu alte două interludii cosmice. Cel dintîi, esențializat în sintagma simbolică «eterna pace», *emblemă a anistoriei inițiale și finale, coincide cu axiologia metafizicii eminesciene, reclamînd staza, acea «sete de repaos». Celălalt, corpul viu al dramei cosmobiologice, rezidă în sintagma iarăși valorizatoare (negativ) —* «viața vană»,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în care organicul fascinant-metamorfic este pîndit și înghițit de voracele pîntec heraclitian. Postuma Confesiune *(mai rar comentată) adîncește drama cosmologiei eminesciene prin diversiunea unui Ahriman malefic (răul schopenhauerian), zămislitor infernal al universului identificat în caducitate. Adresîndu-se speței umane, spiritul mefistofelic își face explicită intenția :* «V-am înșelat nemernici, v-am închegat în vreme, / V-am aruncat în viață plecați sub anateme».

Acest numen ipostazat spre a prolifera «al vieții iad» *arată a fi totodată autorul sublimului cosmic :* «Și să vă-nșele vecinic l-am îmbrăcat frumos / Cu nopți senine-n stele, cu soare auros».

Subtextul malefic al acestei inscenări cu «semănături de stele» *este însuși* «timpul», *infinit în aparență, purtînd* «a veciniciei mască», *dar în fapt caduc,* «clipă suspendată» *(altă invariantă eminesciană). Dovada epilogului dramatic este agonia organică uraniană din distihul sculptural* «Și soarele pe ceruri se-nchide ca o rană / Ce arde-n universul bolnav de viață vană».

Plaga aștrilor într-un cosmos supus duratei, un organism cu celule putrefacte (bolnave), viața ca dezechilibru funciar în care indivizii se trezesc aruncați, sînt tot atîtea premoniții ale poeticii interbelice și contemporane cu unele repere expresioniste (L. Blaga, A. Philippide, E. Botta, I. Barbu, N. Stănescu, M. Ciobanu). Boala ca arhetip al dramei cosmologice eminesciene consonează cu «un dor nemărginit» *de viață (voința schopenhauerianâ), la fel de diversionist,* născînd «nemărginire», «colonii de lumi pierdute», *percepute de* «microscopice popoare, regi, oșteni și învățați», *de fapt* «Muști de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul». *Conștiința antinomică a aparenței și esenței biologic-umane poate fi reconciliată numai de tabloul final, reinstaurarea păcii originare,* «a veciniciei noapte pururea adîncă», *drept argumentare în fața iluziei,* «căci e vis al neființei universul cel himeric».

Cu o vastitate a imaginației pe măsura vîrstelor astronomice prinse în volutele celor trei acte ale dramei, Eminescu împărtășește, paralel cu decriptarea esențelor malefice, beția extatic-ascensională a cosmosului ca zenit spațializat al vizionarului. Fundalul poate fi alcătuit (ca în Ondina) *din sfere platoniciene emițînd armonii edenice sau din dematerializarea uraniană pe care o trăiește prințul din* Povestea magului *cînd* «Privirea lui o-nalță pe-a cerului cîmpie / Și cugetul lui zboară în lumi fără hotar / Și gînd cu gînd se-mbină în lungă reverie / Și buzele-i se mișcă c-un zîmbet blînd, amar / Și sufletul îl umplu dorinți nemărginite».

Un asemenea psihism ascensional conține virtuți ontologice, deoarece Feciorul cunoaște «a lumii gîndire de titan», *dăruit fiind cu revelații thanatice* («înger palid cu lungi aripi și negre»), *dar și cu demiurgia absolută de proveniență divină. Lumea cosmotică relevată devine, firesc,* «gîndire», *iar spațializată simbolic,* «a geniului imperiu», «nemargini de gîndire», *ce anulează* «lumea dinafară» *(aparența). Coagularea organică a imaginarului eminescian cufundă cosmologia în simbolurile procesului intelectual. Aici, prin condiționarea genialității, apar* «gîndiri ca stele» *sau* «de cugetări castele», *galaxii plutind în* «cîntări ce vibră — se-ntunecă și tac». «Cosmoidul» *organism suficient sieși, capătă prin descindere revelatorie semnificația unei ode la adresa spiritului titanian infinit ca durată și întindere. Acest sens i se relevă prințului prin comunicarea serafului, sol divin :* «Astă nemărginire de gînd ce-i pusă-n tine / O lume e în lume și în vecie ține».

Eternitatea acestor cosmoide concentrice întîmpină condiția desprinderii de biologie («Cînd corpul tău cădea-va de vreme risipit»), *iar labirintul descendent va fi drumului novalisian în* eu.

O altă izomorfie a morții, somnul, cînd «Pe creațiuni bogate sufletul este domn», *conduce spre același cosmos peren. Atunci eul spiritualist capătă forțe genezice, alcătuind la vrerea sa* «Lumi și stele, timp și spațiu ș-atomul nezărit», *biruind uneltirile sadicului Ahriman. Totuși, temporalitatea materializată,* «cerul», *conține sentimentul trecerii* «Ca rîul care-și mînă trecutu-n viitor».

Termenul inițial, anistoria declanșatoare de viață, «eterna pace», *va convoca la Eminescu hierogamia mitică în spații adînci, matriciale, acvatice, deschise lui Uranus. Preexistînd, Monada, Unul* «pătruns de sine însuși», *conținea latența alterității,* «prăpastie», «genune», «noian întins de ape», *receptacol feminin pasiv, în fața celuilalt, masculin, dinamic,* «un punct» *care* «din chaos face mumă iară el devine Tată!» *Tot pe atunci («strong-time» mitic la M. Eliade) cînd* «toate era una», *spiritul cosmogonic animase genuni acvatice :* «El singur zeu stătut-au nainte de-a fi zeii / Și din noian de ape puteri au dat scînteii».

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

O cosmologie personală materializează în Luceafărul *procesul prin care anistoria se obiectivează organic. Aici forța genezică nu mai este divinitatea, ci privirea hyperionică a conștiinței ascensionale spre lumea cosmotică a esențelor, acea «minte» menită «să priceapă» prin zborul despicător al cerurilor orizontal stratificate. Împrejurul Eonului egal divinității prin demiurgie materia fierbe, se involburează și curge într-o expansiune a reliefului organic, fără egal în poezia românească. Forțele obscure destinate fertilizării, surprinse în stadiul pre-germinativ, se pregătesc a-l primi pe* Animus, *cînd magma secretă a materiei reclamă acest zbor născător de lumi care are menirea de a le și de a se releva ca absolut și esență. Titan romantic-demonic de simbologie pirică (foc, fulger),* Luceafărul *«străbate» «căi de mii de ani» în «clipe» contrase marei Durate. Drumul său ascensional va fi totuși invers ca diacronie, pentru că duce la izvoarele anistoriei, la «ziua cea de-ntîi». Aici, departe de «genunea» nocturnă a genezelor sexualizate mitic, «izvorul lumine» spre a-i arăta «a chaosului văi» într-o colosală metaforă a materializării vidului. Această lumină plutitoare, paralelă transcenderii spiritului, îl propulsează spre orbita ontologiei supreme ca «gînd purtat de dor», spre spațiul-zenit al Demiurgului.* Dorul, *realitate specifică psihismului și lexicului românesc, include atît energetismul ascensional, cît și forța creației cosmologice, ca putîndu-se materializa ca una mitopoetică, regală, militar-strategică (în cele trei ipostaze ale puterii oferită Luceafărului de Demiurg). Cînd însă zborul gîndului, vehicol primordial al lumii la Eminescu (vezi* Șt. Cazimir, Stelele cardinale) *atinge perihelia simbolică, imaginația organică a poetului părăsește spațializarea teturică pentru a da chip* conceptelor, *acelora de timp și memorie. Infinitul spațial abisal, lipsit de «hotar» cu «goluri», pasiv în absența unui «*ochi spre a cunoaște» *trăiește muncile deocamdată zadarnice ale facerii Timpului. Nenăscut, acesta din urmă oprește conceperea materiei («*viața vană»), *întrucît «*Vremea-ncearcă în zadar / Din goluri a se naște». *Anistoria sacralizează Monada cît timp Ahriman nu devine organism, dovadă faptul că la treapta senectuții el ajunge «cadavru». Informal însă, el păstrează doar latența devenirii, o sete a formei materiale. Negarea substanțialității însăși, «nimicul» are totuși însușirea (negativă) a spațiului vid, «adînc» pe măsura anihilării memoriei prin «uitare». Ca și gîndul, memoria nu poate fi decît a unui eu absolut, martor și regizor al dramei cosmogonice, de felul celor doi Eoni. În strofa finală a cosmogoniei fertilizate de zborul-gînd hyperionic, Demiurgul decide anihilarea timpului de a deveni organic (dar și, în alt plan, integrarea Luceafărului în «legea» biologiei umane). Suspendat între materializare (malefică) și increat, nefinalizat prin cosmologie, timpul rămîne anistoric, permițînd abstragerea lui Hyperion în regimul de strălucire minerală și depărtată a «lumilor stelare». În sensul dramei cosmice eminesciene, Luceafărul nu ajunge la hierogamie prin nupțiul cu Cătălina, împiedicînd (prin omologie) timpul și spațiul de a deveni formal, cosmobiologic. Mit al anistoriei lumilor,* Luceafărul *precizează totodată infinitul ca* apeiron *al Eonilor :* «Noi nu avem nici timp, nici loc. / Și nu cunoaștem moarte». *Subordonată și ea sintagmei «*viață vană», *marea dramă lirică eminesciană conține în cele din urmă refuzul organicizării, în pofida* dorului *cosmologic-hierogamic al Spiritului.*

*Apocalipsa, preludiul stingerii universale, duce iarăși la «*eterna pace», *limită și germene al noului ciclu, tranzitoriu în egală măsură. Imaginarul nocturn-funebru, tot mai frecvent în diacronia operei eminesciene, se motivează prin adîncirea angoasei thanatice ca și prin ideea răului schopenhauerian, pentru că pretutindeni se lasă în voia imaginilor abisale, căderii onirice cosmarești. Prăbușirea lui Dionis «*E apus de Zeitate ș-asfințire de idei». *Astfel structurat, subconștientul poetului de după transfigurarea sa edenică, selenară, îi arată pămîntul «*nenorocit și negru». *Căderea lentă, terifiantă antrenează discordia stridentă a elementelor surpate cînd «*bolțile se rupeau, smaltul lor albastru se despica», *deasupra neantului. Cosmarul lui Toma Nour conține la fel, prăbușirea într-un «*abis întunecos». *În postuma* Un roman *eul demonic-titanian se transformă în «*comet puternic» *împărtășind destinul îngerilor rebeli, — «*exilat din ceruri». *Angoasa căderii cosmarești se va extinde la poetul cu imaginația «*esențial macrocosmică» *(G. Călinescu) asupra cosmosului organicizat, ajuns în actul său final. Acum drama cosmologiei eminesciene va integra viziuni biblice delirante : ieșirea din matcă a rîurilor și mărilor, prăbușirea munților, vacarmul prăbușirii cerului, incendiul universal, căderea astrilor și sorilor. Animate de organicul, marcă a viziunilor folclorice, stihiile apocaliptice se transformă în monștri agonici cu staze și spasme respiratorii, atrofie celulară, răni hemoragice. Astrul supremației vitale, soarele, «*se-nchide ca o rană printre nori întunecoși», *pluralitatea sorilor căzuți închipuie «*gigantice făclii», *iar*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

timpul increat și bănuit în «golurile» vidului, «mort și-ntinde trupul și devine vecinicie» (cu varianta «Timpul mort și-ntinde membrii și devine vecinicie»). Conceptul cel mai abstract al filosofiei cunoaște astfel rigiditatea mineralizatoare proprie organismului uman în extincție. Elementele anunță și ele «domnia morții».

Sistemul panteismului spiritualist surprinde în apocastazele eminesciene ultimele zvîrcoliri ale elementelor într-un discurs tanatofor: «Marea valurile să-și miște și să tremure murindă, / Norii, vulturii mariumbrii, a lor aripi să-și aprindă, / Fulgeri rătăciți s-alerge spintecînd aerul mort; // Rîurile să se-nfioare și-n pămînt să se ascunză».

Cu toate acestea, purificată de focul pedepsitor, «viața vană» ca arhetip al organicului atrofiat poate suferi o altă metamorfoză, aceea a regresiei minerale. «Cugetătorul» o și imaginează cînd vede «Cum planeții toți îngheață și s-azvîrl rebeli în spați, / Ei, din frînele luminii și ai soarelui scăpați». «Furtuna» cu «talazuri mîndre» ale oceanului uranian atacă «norii», transformîndu-i în «sloiuri de gheață aruncate, / Sfărmîndu-se de-a sferei castele înstelate». Materie a mineralului strălucitor, astral, gheața reprezintă o simetrie purificatoare deși antinomică în fața focului. Friabilitatea materiilor reci, sticloase, înlocuiește viața organică a planetelor: «Stele cad și în cădere alte lumi rup cu lovire». Templul uranic, piramidă funebră, le adăpostește sub «catapeteasmă» alături de cadavrele Timpului și ale Pămîntului, în lumina fulgerelor ce emit (sinestezice) sunete devenind «clopote de jale». «Eterna pace» capătă astfel un spațiu sacru corespondent ca materializare dorului mioritic de proporții cosmologice.

O ultimă ipostază a prăbușirii se comunică Pomului Vieții, ax al lumii existent în toate mitologiile (indică, nordică, românească). Principiu al organicului văzut ca plantă orginară, idee obsedantă a romantismului (E. Papu, Existența romantică, 1982) apare enunțată de Eminescu însuși într-o însemnare: «...organismul plantei în temelia esențială a tuturor organismelor de pe pămînt (Fragmentarium, ed. cit.) Simbol, ascensional — regal sau altul, al permanenței, etnice, arborele cosmic eminescian conține în egală măsură virtualități agonice. Atunci rădăcinile-i părăsesc cerul spre a se supune gravitației abisale: «Cerul din rădăcină înălțîndu-se decade, / Tîrînd cu sine timpul cu miile-i decade, / Se-nmormîntează-n caos întins fără de fine.»

Finalul mineralizant al apocalipsei poate cuprinde desfolierea aceluiași copac uranian cînd la invocația «gîndirii» vizionarului trebuie ca «Frunze / Galbene, uscate, cerul lumile să-și cearnă jos». Acest simbol vegetal al prăbușirii lumilor în ipostază mai frecvent pirică și mineralizantă (oricum descendentă), întregește cercul final, ultimul act al diegezei catastrofelor cosmologice. El are loc înainte de instaurarea haosului primordial, genune a beznelor universale — «eterna pace» și «imperiul ei mut».

A spune în încheiere că Eminescu este fie un poet al cosmicului nocturn, colosal, fie unul al psihismului ascensional și al zborului galactic este, se pare, mult prea puțin. De altfel istoria literară a și glosat sensurile semnalate vorbind cu insistență despre grandiosul metaforelor «Nimicului» (G. Călinescu), titânismul dezlănțuit (D. Popovici), sublimul geologic (Al. Dima), sursele filosofice (E. Todoran) și (cu originalitate) despre modelele cosmologice — platonician, newtonian și descentrat (I. Em. Petrescu). Evident, toate aceste forme există strălucit întruchipate de imaginarul eminescian, deși a insista asupra universului ca spectacol pictural sublim nu înseamnă a pătrunde în însăși dialectica gîndirii cosmologice așa cum o vede, organicizînd-o, poetul. Rezumînd actele dramei universale, din cuprinsul eseului de față se impune sublinierea viziunii fundamental heraclitiene, istorico-diacronică și triadică a acestui organism monadic, cosmosul conform cu însăși etimologia sa elenă. Format din sfere concentrice, acesta captează în miezul solar al fiecărei galaxii eul proteic (deci baroc) și transcendent, de fapt Spirit absolut cu harul de a genera organicul biologic printr-un animism funciar. (Incidența cu poetica romantismului apare prin urmare potențată de orizontul spiritualității naționale manifestată stilistic prin animismul viziunilor). Triada «eterna pace» — «viața vană» — (cu boala temporalității în forme viscerale) și iarăși «eterna pace» (diacronie la infinit repetată conține valorizarea anistoriei, a increatului zămislitor prin hierogamii literale sau simbolice, a organismului, a trupului cosmic spațio-temporal. Trecerea de la un termen la altul se face prin catastrofe, revoluții (nupțiul elementelor, dezagregarea, boala «lumilor», prăbușirea — «Oare nu trăim pe-o lume ce pe nesimțite cade?» —, incendierea, mineralizarea finală). Se poate

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

urmări de asemenea trecerea de la focul central solar, deși impur (supus bolii), la gheţurile inanimării. Cosmologia eminesciană este prin urmare o epopee dramatică ale cărei acte și actori sînt «lumile stelare», «gîndirea», «ochiul»-*reflector*, toate aparţinînd regizorului-autor, eul-martor al demiurgului romantic.

Celălalt pol al cosmologiei eminesciene presupune descoperirea prin omologie a eului spiritual (galaxie antropocentrică) a aceloraşi lumi cosmotice cu viaţă heraclitiană în centrul cărora stă gîndirea — «de cugetări castele». *Acest cosmos iniţiatic nu mai puţin grandios, caracterizat prin* «nemarginі», *conţine vibraţii imnice la adresa creativităţii spiritului devenit transcendent, deşi la fel de organic precum cosmosul şi apt să-şi asume devenirea tragică a acestuia. În acest proteism al eului antropocentric ce exaltă gîndirea investită în ipostazele materiei şi în Logosul astfel rezultat rezidă patosul afirmativ al dramei cosmologice eminesciene.*

I. SLAVICI – ÎNCEPUTURILE SCRIITORULUI

(II)

George MUNTEANU

Să exemplificăm, fără obositoare analize. Eroul, Petre — «Făt-Frumos», ajunge în împărăţia «Zînei Zorilor» şi are revelaţia incertului hotar dintre «increat» şi «creat», iar scriitorul — precedîndu-l în asemenea privinţe pe Blaga — simte că nu-şi poate defini satisfăcător viziunea. Convoacă, de aceea, mijloace expresive «fantastice» şi «realistice» în maniera amintită: «*Departe... departe... unde.. se lasă cerul pe pămînt, unde stau stelele de vorbă cu florile, acolo se vedea o roşeaţă senină, cam aşa cum e cerul colea în zorile de primăvară, dar mai frumos şi mai minunat!.. Acolo era cetatea Zînei Zorilor. De aci pînă acolo, de acolo pînă aci nu era alta decît iarbă şi flori... Şi apoi nu era nici cald, nici rece, nici luminos, nici întuneric. ci aşa cumva între ele...* [Sugestia prin seminegaţii aproximatoare — n.n.] *cum e colea* [apelul la reprezentări etnografico-realistice — n.n.]. *pe la S-tu Petru cînd te scoli ca să mîni vitele la turmă...*» Apoi, iarăşi. *sugestia* de mult ştiută şi acceptată în basm, augmentată cu elemente «cultiste»: «*Cît a mers Făt-Frumosul nostru aşa, aceea nu se poate spune cu vorbă omenească, fiindcă într-această ţară n-a urmat zilei noaptea şi nopţii ziua, erau pururea zori cu vînt moale şi răcoros, cu soarele ascuns şi lumina pe jumătate*» (Ioan Slavici, *Opere*, I, 1967. p. 22—23). Prin urmare, tărîmul acesta era «*aşa cumva între ele*», mitologiceşte (dar şi eminescian, cam ca în viziunea din *Miradoniz, Dacă treci rîul Selenei..., Scrisoarea I)*: adică între «*nefăcute*» şi «*făcute*». În evocarea lui va fi contribuit — cum ştim din mărturiile de ordin biografic — condeiul lui Eminescu în unele «expresii-cheie». Nu însă şi în magma arhetipală, care în basme, dar şi în proza de anvergură, e «recepţia» din popor, pe care ochiul lăuntric al lui Slavici a efectuat-o aproape totdeauna fără greş. Portretul uneia dintre «Vîlve» este edificator ptntru modul lui Slavici de a defini fantasticul prin acumularea de negaţii sugerînd ireprezentabilul: «*Cap n-are, dar nici fără de cap nu e... Prin aer nu zboară, dar nici pe pămînt nu umblă... Are coamă ca şi calul, coarne ca cerbul. faţa ca ursul, ochii ca dihorul şi trupul e de toate, numai de fiinţă nu...*» *(Op. cit.*, p. 10). În schimb, dialogul e de pitoresc-definitorie marcă transilvană de pe vremuri. Calul năzdrăvan, un «*murg sfătos*» cum e pretutindeni această apariţie în basmele româneşti, îi zice lui Petru —«Făt-Frumos» în autentic limbaj şirienesc: «— *Acuma dă-mi pace!*». Protagonistul se adresează sirepilor ce-şi agonisise aşa: «— *Ho, staţi pe loc!.. Daţi în paşi!...*» *(Ibidem*, p. 9, 11). În comentariul povestitorului ciudat, apar sintagme specific eminesciene de mult mai tîrziu: «*Se făcea nu ştiu ce şi nu ştiu cum...*» (ca în *De-or trece anii...)*; celebrul final al poemului *Melancolie* s-ar zice că a fost dibuit de Slavici, în asemenea caracterizare a eroului principal: «*De la o vreme chiar şi începu a crede că nici nu mai trăieşte, ci a murit acuma de mult...*» *(Op. cit.*, p. 13). În *Floriţa din codru*, poveste de structură «nuvelistică» nu esenţial diferită de aceea din *Soacra cu trei nurori* a lui Creangă, eroii fac gesturi de convenienţă ca orice ţăran transilvănean cînd ştie că va trebui să întîlnească oameni de seamă: «*Poţi*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ști acuma ce e aceea cînd vine chiar împăratul cu oamenii și cu feciorul său!.. Crîșmărița își tocmi cătrința, se scutură de colb și se supse la buze; oamenii își luară pălăriile din cap și se neteziră la păr...» (*Op. cit.*, p. 46). O temă predilectă a lui Slavici *«prelucrătorul»* de narațiuni populare, impusă de obsesia surprinderii pe cît mai numeroase planuri a specificului național, e Păcală. *«Pepelea al nostru»* — cum îl numea scriitorul într-o misivă către Iacob Negruzzi. Ispitind asemenea temă în mai multe rînduri (*Petre Prostul, Nărodul curții*), Slavici își experimenta maniera umoristică ce-i va fi proprie în comedii și în unele nuvele, reușind o veritabilă performanță în acest sens prin «povestea» cu pur subiect de nuvelă *Păcală în satul lui*. Narațiunii îi lipsește orice redundanță; dovadă e chiar enunțul, magistral: *«I se urîse și lui Păcală să tot umble răzleț prin lume, așa fără de nici o treabă, numai ca să încurce trebile altora și să rîdă de prostia oamenilor. Se hotărî dar să se facă și el om așezat, ca toți oamenii de treabă, să-și întemeieze casa lui, să-și agonisească o moșioară, — vorbă scurtă. — să se astîmpere odată»* (*Op. cit.*, p. 82). Limbajul e mereu oralistic și cu o inimitabilă tentă de umor îndeosebi în dialoguri, care-s veritabile replici elocutive transilvane la moldovenismele lui Creangă: *«— Măi! strigară ei* [consătenii lui Păcală — n.n.], *ăsta ne mănîncă și urechile din cap cu viteluța lui* [care *«umbla și ea cum umblase și stăpînul ei mai înainte de a se fi astîmpărat, și unde n-o căutai, acolo dădeai de ea, mai prin lanul de grîu, mai prin porumbiște, mai știe bunul Dumnezeu pe unde»* — n.n.], *ne seacă, ne face întregul hotar bătătură»* (*Op. cit.*, p. 83). Isprăvile pe care le dezlănțuie Păcală, ca pe o năstrușnică reacție în lanț, sînt demne de renumele lui și culminează cu aceea cînd oamenii din sat, în frunte cu popa, se aruncă în Dunăre, crezînd vorbelor sale că acolo descoperise o cireadă de vite, iar preoteasa, lacomă, văzînd că după scufundarea consorțului *«potcapiul tot îi rămase pe deasupra»*, striga: *«Mai la fund, părinte!* [...], *mai la fund! că acolo sunt cele coarnețe»* (*Ibidem*, p. 97).

În a sa *Artă a prozatorilor români*, Tudor Vianu se arăta scandalizat de faptul că într-o frază Slavici întrebuința, repetîndu-l de mai multe ori, un verb și, reprosîndu-i fantezia verbală, i-l contrapunea pe Creangă, care, în situația dată, ar fi găsit oricîte echivalente sinonimic-expresive ale vocabulei cu pricina. Să ne indignăm și noi că, încă în preambulul «poveștii» *Păcală în satul lui*, Slavici, într-o frază relativ scurtă, recurge la cuvîntul *«treabă»* de trei ori? Nu vom cădea în această eroare «calofilă». Cuvîntul, la Slavici, nu e podoabă, *«coadă de păun»*, nici doar funcțional-vehiculator de înțelesuri, ci, cînd trebuie, *sugerator-obsesiv*, ca refrenele, laitmotivurile, cuvintele-cheie într-o poezie. Și, pe urmă, contextualitatea imprimă cuvîntului prozastic slavician tot alte conotații, — ca în fraza liminară citată: *«fără de nici o treabă»* nu e tot una cu *«să încurce trebile altora»* și nici cu *«să se facă și el om așezat, ca toți oamenii de treabă»*. Semnalăm de pe acum această particularitate a expresivității lui Slavici, spre a nu mai reveni asupra ei cînd îi vom discuta capodoperele, rămînîndu-ne atunci doar să-i oferim o justificare de adîncime, care nu a intrat în atenția comentatorilor.

Rezumînd și încheind cu aceste reflecții despre «ucenicia» scriitoricească a lui Slavici: motivele și subiectele *basmelor* ori *poveștilor* șirianului, inclusiv *ideea* care dă anume semnificație faptelor narate, aparțin incontestabil poporului român din vestul țării, iar contribuția specifică scriitorului constă în a fi știut să aleagă ca nimeni alții dintre diferitele versiuni auzite pe cele mai expresive dintr-o seamă de puncte de vedere care anticipă întreaga sa operă ulterioară. În'îi, conținutul etico-educativ al basmelor și poveștilor lui Slavici, în sensul multiplelor cerințe *datat*—sociale, dar și *general-umane* pe care îl presupunea acest deziderat al «recepției din popor», reprezintă prima atestare că Slavici — semn al geniului — putea să realizeze *teză cu artă*, ceea ce, după cum știm, i se părea lui Gherea o imposibilitate. Pe urmă: eroii din basmele și poveștile lui Slavici care întrunesc în cel mai înalt grad simpatia autorului — și, implicit, a cititorului — sînt, de obicei, nu cei situați mai sus pe scara socială, ci inșii de condiție modestă. Prin de-înțeles-omologare, cînd nu vizează cine știe ce uitate sensuri mitice ale unor apariții de fantastic pur («Vîlvele», «Sfînta Vinere»), sau obiecte magice visate de om în vîrste străvechi (fluierul orfic), uneori anticipînd descoperiri cu aplicabilitate practică abia în epoca de după Slavici (cutia cu funcții de radio emițător-receptor), chiar personajele simandicoase — regi, împărați, — sînt reprezentate nu prin vreo optică diferită de aceea a poemului *Călin — File din poveste*. Așa este eroina principală a poveștii *Florița din codru*, ca și craiul ori feciorul lui, care-i descoperă și îi prețuiesc identitatea esențială. Danciu, pro-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tagonistul din basmul *Rodul tainic*, e un țigan, numai că înzestrat cu însușiri de cinste, curaj, generozitate care arată că pentru Slavici nu existau discriminări de seminție ori de rasă. Eroii — băiatul și fata — din povestea *Băiet sărac* sînt copiii unei văduve atît de sărace încît *«nici muștele nu stăteau în casa ei»*. Fiica unei femei sărmane e și Lia, din basmul *Limir-împărat*. Interesant e împăratul din basmul *Zîna Zorilor*, despre care mersese vorba *«cît e lumea și țara cum că cu ochiul cel de-a dreapta tot rîde, iară cu cel de-a stînga tot lăcrămează neîncetat»* (*Op. cit.*, p. 3). Parcă ar fi simbolul existenței autorului însuși, a cărei complementaritate a fost — fără vreun răgaz subiectiv ori obiectiv — «rîsul» și «plînsul». Pe de altă parte, eroii poveștilor lui Slavici, înzestrați cu însușiri ce nu bat la ochi cînd au reală temeinicie, sînt purtătorii unei viziuni ce e predominantă la «obiectivul» plăsmuitor al compunerilor epice de mai tîrziu. Pentru ei, nici la capătul eforturilor de inițiere, al confruntărilor de tot felul și parcă fără de sfîrșit, lumea nu apare ca un «eden» generalizat, ci ca un tărîm de înfruntări dramatice ale binelui, dreptății, aspirației spre fericire, cu răul, obijduirea, năpasta. Instituirea unui regim al omeniei presupune constant — în poveștile lui Slavici — luptă, faptă, răbdare, experiență. În acest sens, al glorificării faptei ca motor de transformare în mai bine a existenței, majoritatea eroilor dovedesc virtuți «faustice», anticipînd nu doar faza *idilică*, dar și pe cea gravă, *tragică* a prozei scriitorului, precum și mai tîrziile teoretizări din eseul *Fapta omenească* (1888). Petru, mezinul împăratului din basmul *Zîna Zorilor*, fata sărmană — Lia — din basmul *Limir-împărat*, *«băietul sărac»* din povestea cu același nume, Fănică, din *Negru-împărat*, care merge s-o salveze pe *«Alba-împărăteasa»*, sînt eroi tot atît de voluntari, de întreprizi ca și cei pe care îi vom întîlni în principalele nuvele și romane ale lui Slavici.

Asemenea particularități conveneau întru totul structurii talentului slavician, epico-analitic prin definiție, iar într-aceasta se vădesc mai cu seamă deosebirile față de Creangă. Personalitatea eroilor, modul de a gîndi, însușirile lor nu rezultă atît din *ceea ce spun* aceștia (*dialogul* ocupă un loc relativ restrîns, în poveștile șirianului, și culoarea, cîtă o are, ține de etnografic și stereotip), ci din *ceea ce fac*. Precumpănitor *epice*, basmele lui Slavici prezintă interes prin întîmplările în care-s angajați eroii (multe, arătăm, cu semnificație arhetipală), prin relevabila gradare trepidantă a acestora. Reprezentative, din acest punct de vedere, sînt *Zîna Zorilor*, *Limir-împărat*, sau *Negru-împărat*, unde drumul aventuros al eroului pînă la găsirea *«Albei-împărătească»* dobîndește valori simbolice: e parcă dificilul mers înainte al umanității, care se eliberează de strîmbătăți și întuneric moral prin neîntreruptă, penibilă lucrare asupra ei înșăși, nu doar prin înfruntarea adversităților obiective. Mai relevabilă decît se admite îndeobște e, în fine, *expresia* narativă, chiar de la *Zîna Zorilor*, primul basm publicat de Slavici. Desigur că în privința aceasta un rol însemnat trebuie să fi avut Eminescu, de vreme ce șirianul menționa în *Amintiri* că poetul nu i-a corectat numai primele scrieri trimise *Convorbirilor...*, dar i le-a și transcris pur și simplu. Ca o sugestie de culoare locală sînt de semnalat doar unele construcții verbale, de genul *«a fost mers»*, *«bag sama»*, *«horcăni»* (= horcăi), *«aiepta»* (= aștepta), *«căutătoare»* (= oglindă), *«lăptătoare»* (=doică), *«vîlvă»* (*duh rău, iasmă*) și altele de acestea. Încolo, dispunerea și gradarea întîmplărilor, portretele, dialogul și atîtea detalii de comportament menite a dezvălui cu exactitate mișcarea sufletească vestesc în multe feluri pe naratorul cu dublă îndeminare — de scriitor de împrejurări *obiective*, dar și ager *analist* — de mai tîrziu.

★

Stăruitor s-a îndeletnicit Slavici în începuturi, dar și după aceea, cu scrierea unor piese de teatru. Debutul la *Convorbiri literare* din 1 martie 1871, după cum se știe, și l-a făcut cu comedia *Fata de birău*, unde, surprinzător, tabloul social, inclusiv subiectul «idicilic» și alte particularități ale multora din ulterioarele *«novele din popor»* sînt fixate în linii repezi, de neșovăielnică pregnanță. Badea Hîrlea, *«birăul»* (= primarul) din Ciohotești, e un om vrednic în multe privințe, însă destoinicia aceasta își are impulsul latent — ca la Ghiță din *Moara cu noroc*, la Bocioacă din *Mara*, la atîtea alte personaje slaviciene atît de caracteristice de mai tîrziu — în vanitatea care maschează un latent complex de inferioritate. Oamenii i-l cunosc ori numai i-l bănuie, în frunte cu naica Florea, nevasta lui, o *Mară* fără tribulațiile aceleia, care îl diriguiește în toate fără ostentație, spre a-i menaja susceptibilitatea. Ca în majoritatea nuvelelor idilice, birăul are un singur copil, pe gingașa Aniță, asupra căreia și-a revărsat toată dragostea de părinte și

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pe care, veleitar, crede de bine s-o mărite cu teologul Tănase-a-Popii, personaj ridicol, atins de mania latinistă a epocii, al cărui limbaj grotesc i se pare lui badea Hărlea un semn de multă învățătură. Ca atîtea tipuri feminine de mai tîrziu ale scriitorului, definite înainte de orice printr-un funciar bun simț, naica Florea cîntărește cu luciditate mezalianța ce ar rezulta, iar Anița, ascultînd de *«glasul inimii»*, înțelege să-și lege soarta de Cimbru, învățătorul satului, tînăr fără ifose, căruia statutul de «intelectual» nu i-a alterat condiția firească pentru un «cărturar» din tagma lui Popa Tanda și a lui Budulea Taichii. Intriga e simplă, deși nu fără truculențe de tip rustic care vor fi și în atenția lui Coșbuc, autorul de *«idile»*, și nu fără punctări ale unor momente prin care «analistul» din Slavici își dezvăluie cîteva din cele mai caracteristice însușiri ale lui. Savuros e îndeosebi limbajul regional din vestul Transilvaniei, pe care scriitorul îl *aude* cu o precizie nu mai prejos de a lui Creangă, moldavul.

În comedia următoare, *Toane sau vorbe de clacă* (1875), Slavici se arăta preocupat să înfățișeze, spre deosebire de vrednicia eroului din nuvela *Popa Tanda* (publicată la *Convorbiri literare* în același an), superficialitatea și *«nazurile»* unor intelectuali transilvăneni urmăriți în tranziția spre mediul citadin. Ambianța e tot de «idilă», înscrisă pe portativ compozițional comediografic, cu neînțelegeri provenite din toanele a doi tineri abia căsătoriți, Lucan și soția acestuia, Maria. Personajele sînt numeroase și peripețiile în care-s angajate acestea — de asemenea, între ele avînd surpriza de a descoperi înaintea fragmentului postum de proză eminesciană *[Părintele Ermolachie Chisăliță]* pe un *«Chiriac Chisăliță»*, popă de sat ca și personajul imaginat de poet. În ansamblu, totuși, conflictul e artificios, previzibil fără alte momente notabile decît ale reacțiilor, în momentele-cheie, ale soacrei protagonistului, care împacă pînă la urmă lucrurile. Altă comedie, *Polipul unchiului*, publicată în 1886, pare să fi fost sugerată de producția vodevilescă la modă, cu unchi și nepoți ce rîvnesc la mîna aceleiași tinere fete, aflate sub tutela celui mai vîrstnic dintre rivali. Cu mai multă temeinicie a lucrat Slavici la două drame istorice. Prima dintre acestea, *Bogdan-vodă*, torențialul scriitor o avea gata prin 1876 și voia s-o publice în *Convorbiri literare*, însă Iacob Negruzzi i-a respins-o — și nu chiar fără temei. Plasînd acțiunea piesei *«pe la 1455»* (cînd, istoricește, ea trebuia situată după 1449), Slavici îl evocă pe Bogdan, *«hatman și pe urmă domn al Moldovii»*, după ce înlăturase vasalitatea leșească și pe cel ce o instituise într-ascuns, voievodul de pînă atunci — Alexandru. Cu o bogată figurație curentă, ostășească, mai larg populară, piesa e scrisă în versuri surprinzător de curate, tehnic vorbind, dar fără acea arșiță interioară pe măsura faptelor istorice din momente de cumpănă. Spre sfîrșitul ei, Bogdan e stăpînit de un ciudat «fatalism», așa cum documentele nu arată să fi fost, Ștefan e prezentat mai expresiv, dar sumar, autorul avînd poate intenția de a-i da relief corespunzător în vreo continuare de tip ciclic a celor începute, dacă redacția *Convorbirilor*... nu i-ar fi descurajat cu atîta promptitudine inițiativa. Mai complexă e *«tragedia în cinci acte»* intitulată *Gaspar Grațiani, domnul Moldovei*, apărută în numărul 1 din 1888, al *Convorbirilor literare*. Piesa poate reține atenția nu atît prin calități scenice, cît mai cu seamă prin problematica ei, care o anunță în parte pe aceea din *Mara* și *Doi bătrîni* (combaterea prejudecăților rasiale, logica specifică a psihologiilor feminine, nenorocirile care se pot abate asupra celor orbiți de prejudecări etc.). Conflictul se rotește în jurul lui Gaspar Grațiani, vremelnic domn moldav de origine maurovlahă, însă veritabilul protagonist este evreica Sara, — femeie de neastîmpărul Vidrei lui Hasdeu și, într-un fel, intermediară a convingerilor scriitorului în ordine socială ori psihologică. Un fel de «fatalitate» a dragostei — ca la toate eroinele reprezentative ale lui Slavici — o leagă de Grațiani: *«Odată* [...] *tu te-ai uitat la mine — nu știu cum — încît m-a trecut un fior de spaimă* [...] *Tu ai dreptate, Grațiani: eu fac tot ceea ce dorești tu, nu pentru că vreau, ci pentru că nu pot să nu voiesc»* (*Op. cit.*, VI, p. 220). Cînd Baruch, unchiul Sarei, voind s-o îndepărteze de Grațiani, îi spune: *«nu-ți bați joc ori nevinul, nu-ți spurca sîngele!»*, Sara îi previne habotnicia: *«toți suntem carne de om, sînge de om, toți avem suflet de om...»* (*Ibidem*, p. 233). Pe Sara (ca pe Grațiani, pe toți) o *«împinge firea»*; fiorul tragic al piesei, real, de aici rezultă. Încît, în teatru, putem conchide că Slavici a început bine, prin *Fata de birău*, și a încheiat corespunzător prin *Gaspar Grațiani, domnul Moldovei*, fiindcă s-a sprijinit — ca în toate scrierile lui reprezentative — pe intuiția genunilor unde necesitatea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

oarbă, naturală, intră în inevitabile relații cu necesitatea variabil conștientizată a oamenilor.

Ca și în cazul basmelor, rostul compunerilor dramatice ale lui Slavici e de a fi împins la plenitudine *scriitura* epică, inculcîndu-i concentrarea, funcționalitate compozițională, intrigă distinct reliefată, vioiciune și expresivitate cu atît mai operante, cu cît nu aveau aerul de a se înfățișa ca atare. De fapt, spre deosebire de Creangă ori de Caragiale, care își dramatizează chiar proza, teatrul lui Slavici e de structură esențialmente narativă, atestînd faptul că vocația epică era covîrșitoare în cazul scriitorului transilvan. E o împrejurare ce a marcat în cazul lui Slavici tribulațiile specifice descoperirii de sine a oricărui creator de excepție.

I. L. CARAGIALE – O PARADIGMĂ ȘI O PARODIE A CONDIȚIEI UMANE

(II)

Roxana SORESCU

«Din dragoste pentru oameni voi admite că cele mai multe din acțiunile noastre sînt *conforme cu datoria* ; dar dacă examinăm mai îndeaproape năzuințele și tendințele lor întîlnim pretutindeni scumpul Eu, care iese totdeauna la iveală ; pe el se întemeiază intenția lor și nu pe porunca severă a datoriei, care ar cere de multe ori abnegație»
(Im Kant, *Intemeierea metafizicii moravurilor*)

Text întemeiat ideologic pe atitudinea polemică față de imperativul categoric, pe cunoașterea (deloc teoretică) a refulării, a mecanismului de transfer, a complexului de culpabilitate, pe dezvăluirea consecințelor dezastruoase pentru individ ale contradicției dintre esență și aparență, dintre impulsul abisal și rolul social, Inspecțiune *are structura unei tragedii grecești clasice, se petrece într-un mediu creștin degradat și este pusă sub semnul ambiguității ironice, care o guvernează pe toate planurile, semiotic și stilistic în primul rînd.*

Ion Vartic, care a vorbit despre «revolta grotesc-euripidiană» *a lui Anghelache, a trecut totuși indiferent pe lîngă construcția evidentă a textului. (Alegem clasificarea generică — deci ambiguă — de* «text» *pentru că* Inspecțiune *se sustrage, cel puțin printr-o trăsătură de diferențiere, calificării drept* «povestire», «nuvelă», «schiță» *sau* «moment».) *Ca și în tragedia antică* eschiliană *acțiunea se consumă între un protagonist (Anghelache), cor (amicii) și un* deus ex machina *(inspectorul). În scenă nu se află niciodată (legea tragediei grecești în primul ei stadiu de dezvoltare) decît corul și un singur personaj cu care acesta se confruntă : corul și Anchelache (diferențiat chiar din rîndul corului), corul și inspectorul (deus), corul și Mitică (personaj care ar putea fi oricînd un component al corului), corul singur (în două scene : înainte și după deschiderea casei de bani), corul și cadavrul lui Anghelache. Numărați momentele : sînt, miniaturizate, cele cinci acte ale tragediei clasice. Eroul respectă statutul eroului tragic : este superior semenilor săi (este un* «model» *pentru aceștia), este respectat chiar de zei, dar comite un hybris, un exces prin care își împlinește destinul nefast, păcătuiește prin exces de moralitate (încă o dată, semnul hybrisului este, la propriu, un surplus bănesc). Nici unul din amici nu poartă nume, ei sînt* «corul». *Și rolul lor este identic cu acela al corului : exprimă starea de spirit și reacția simțului comun, evoluînd spre amestecul de milă și teamă produs de dubla, concomitenta reacție declanșată de tragedie : de identificare cu — și de distanțare — față de eroul tragic. Corul face legătura dintre erou și zeu, așa cum anticipă și exprimă reacția spectatorului tragediei (compasiunea și neînțelegerea omului comun față de omul*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

superior). Ca și în unele tragedii antice, corul încearcă să intervină în acțiune, -să-l avertizeze pe protagonist, zadarnic însă, pentru că din momentul declanșării faptelor, protagonistul se află sub dominația ironiei tragice a sorții, *a unui* fatum *pe care nimeni și nimic nu-l mai poate schimba. Ideea anticilor despre destin este respectată de Caragiale întru totul. Ironia tragică, determinînd, ca și în teatrul clasic, o întorsătură spectaculoasă a acțiunii, răsturnarea interpretării posibile a acțiunilor umane, se face manifestă de mai multe ori în text : nici nu a ieșit bine din scenă Anghelache, aflat în momentul culminant al crizei și reclamînd prezența instanței supraindividuale, că «d. inspector se așază în locul unde cu cîteva minute mai-nainte a șezut d. Anghelache» ; ironia sorții care face să sosească dezlegarea un moment prea tîrziu se va mai repeta o dată în noaptea fatală : prietenii îi află nefericitului urma în ultima cafenea deschisă : «— A fost pe aici !... Cînd ? — Adineaori»... În sfîrșit, a treia oară : «— S-a deschis casa... — Îi lipsește mult ? — Nimic nu lipsește !»*

Dacă acestea sînt momentele cînd ironia domină acțiunea (narațiunea), analiza ne dezvăluie și o dominație a ei mai profundă. Contrastul dintre aparență și esență reglează întreg mecanismul ironic (ceva se spune, altceva se înțelege). În primul rînd relațiile protagonistului cu lumea în care se mișcă sînt concepute ironic. În fiecare etapă a crizei pe care o străbate, Anghelache trece în ochii lumii drept altceva decît este în realitate : e socotit model de onestitate, el se manifestă ca și cum ar fi culpabil (și, în absolut, este culpabil, *deși el rămîne singurul care se judecă în absolut, asumîndu-și astfel o vină tragică) ; cînd toată lumea se așteaptă să-l afle culpabil, e descoperit cinstit. (De fapt, e descoperit* hiper-cinstit *și aici se află cheia enigmei comportamentale ca și a destinul său determinat de hybrisul moral). Psihologia protagonistului, relațiile lui cu lumea (cu corul), desfășurarea acțiunii sînt guvernate de legile ironiei, care, acționînd ca dat imuabil al sorții, devine ironie tragică.*

*Acțiunea, desfășurată după legile tragediei clasice în mai puțin de 24 de ore (la care se adaugă un epilog — actul V — reacția corului după 48 de ore) conduce permanent spre interpretarea că totul trebuie considerat «viceversa» *. Tot ce este aparență se dovedește fals, fie că e vorba de o aparență de onestitate, fie de neonestitate. O minimă analiză a semnificațiilor situațiilor arată că ele trebuie interpretate întotdeauna în registrul opus. Contrastul esențial dintre aparență și esență guvernează textul în două momente-cheie, situate* absolut-simetric, *la începutul și la sfîrșitul acțiunii : scena de la berărie în care Anghelache e socotit cinstit și se comportă ca și cum nu ar fi și a doua scenă de la berărie, în care Anghelache e socotit a fi necinstit și se dovedește în fond hiper-corect. Amîndouă manifestările protagonistului provoacă în rîndul corului (spectatorilor, cititorilor) o reacție identică : de milă și teamă față de o manifestare atît de radical insolită față de orizontul lor de așteptare, constituit pe baza experienței anterioare. Simetria scenelor le evidențiază deosebirile : primul moment este aureolat afectiv de enervarea sporită (și aparent nejustificată) a protagonistului, al doilea de liniștea absolută a aceluiași. Acestea sînt și singurele momente în care protagonistul apare în scenă, înconjurat întotdeauna de un halou de mister, misterul celui ce reacționează altfel decît obișnuit, misterul care îl izolează de grup și-i conferă o superioritate ambiguă. Față de reacția verbală violentă a primei scene, tăcerea celei de a doua apare și mai subliniată.*

Între cele două scene esențiale, tensiunea e gradată de căutarea infructuoasă a protagonistului de către cor. Această căutare echivalează cu o descindere în infern. Înregistrăm astfel cel de al doilea plan în care încearcă să ne situeze sugestiile scriitorului, planul lumii creștine aflate în descompunere. Sugestiile converg : complexul lui Anghelache nu e posibil decît într-o lume în care nici o instituție nu mai întrupează și nu mai garantează autoritatea morală necesară. Inspectoratul financiar nu-și face datoria, biserica a coborît în cafenea. Cum se realizează sugestia religiei decăzute ? În toate momentele narațiunii apare un element de terminologie creștină, dar întotdeauna ca element secund într-o com-

* Este vorba, firește, de același «viceversa» al destinului care hotărăște și soarta lui Lefter Popescu din *Două loturi*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

paraţie descendentă : *protagonistul se numeşte Anghelache (angel + sufixul grecesc — ache, care are în limba română conotaţii ironic dispreţuitoare, ca în* Tafandache, *de exemplu, şi mai ales ca în Lache şi Mache. Mache este, cum ştim din* D'ale carnavalului, *un* Telemac *de mahala)* ; «La fereastră apare o icoană albă cu mîinile încrucişate pe piept» ; «Icoana cea albă se retrage de la fereastră stingîndu-se-n întunerec» — *icoana cea albă este domnişoara Eliza, a cărei apariţie emoţionează profund pe unul dintre amici :* «Chipul camaradului seamănă cu icoana unui martir în urma chinurilor», «El le zîmbeşte — zîmbetul sfînt al martirului care-ntrevede, prin deschizătura regiunilor cereşti, lumina vieţii eterne» — *martirul este Mitică, luptîndu-se în zori să se trezească din beţie ;* «De acuma, albă Dumnezeu grijă de Anghelache». *Căutarea deznădăjduită prin beznă (sintagmele repetate :* «întunericul nopţii», «nu e nici o lumină», «întuneric beznă» *dau atmosfera textului) echivalează cu o rătăcire prin infern (la propriu, în vreme ce Anghelache se lupta într-un infern moral), în care corul încearcă zadarnic să-l smulgă pe protagonist de sub dominaţia puterilor malefice. Infernul se caracterizează, dantesc, prin* «Lasciate ogni speranza», *prin repetarea sisifică, pînă la epuizare, a gestului inutil.*

Într-un text de Caragiale nimic nu este întîmplător. Într-un univers moral în care se pune chestiunea esenţială a reacţiei individual-afective faţă de imperativul categoric, creştinismul nu reprezintă decît un cadru posibil, un element de decor.

Ambiguitatea, caracteristică esenţială a ironiei, privită atît ca figură a gîndirii cît şi ca figură a limbajului, domină textul.

Parcimonia enunţurilor aici îşi are explicaţia : cu cît se spune mai puţin, cu atît se poate înţelege mai mult. Pe domnul Anghelache, de exemplu, nu aflăm decît din anunţul mortuar că îl cheamă M. Valeriu Cristea presupune că M. este iniţiala lui Mitică, numele cel mai frecvent în opera prozatorului. Dar tot atît de bine se poate ca M. să însemne Mihail, iar «monograma A. M.» de pe ceasornic să fie aceeaşi cu iniţialele (Arh)anghelului Mihail. Într-o lume pe dos, cum e permanent lumea lui Caragiale, îngerul răzvrătit nu poate purta decît numele celui mai sus situat în ierarhia angelică, numele celui mai incoruptibil păzitor al ordinii divine. Nu apare el drept cel mai incoruptibil păzitor al legilor umane ? Dar se poate ca M. să însemne şi Manole.

Ambiguitatea ca sursă de sugestie este magistral utilizată de Caragiale nu numai în planul semnificaţiilor ideatice, ci şi în planul expresiei directe. Vorbeşte inspectorul : «De mîine începem să călcăm pe rînd toate casele». *Hoţul n-ar folosi, în limba română, altă expresie decît vînătorul de hoţi.* «Tot vrea guvernul să facă economii... Ne-ar putea suprima pe toţi». *(Ideea de desfiinţare a posturilor este şi prima sugestie anticipativ-thanatică din text. Ea apare la zeul-inspector).* „De ce, de ce nene Anghelache ? a întrebat plîngînd ca un prost cel mai tînăr». *Valeriu Cristea socoteşte că, date fiind împrejurările în care e pusă întrebarea,* «ca un prost» *nu se poate subordona decît lui* a întrebat. *Fals.* «Cuvîntul nu poate avea decît un singur loc într-o frază», *spunea Caragiale. Locul cuvîntului-cheie* «prost» *a fost astfel găsit încît* să nu se poată spune cu precizie *cărui verb îi e subordonat, el caracterizîndu-le de fapt pe amîndouă. Nu se putea ca legea ambiguităţii semnificaţiilor, care guvernează întregul text, să nu acţioneze în final. Iar ambiguitatea, la Caragiale, se află în strînsă corelaţie cu* simetria. *Acest* «prost» *este perfect simetric cu primul* «prost» («Vezi că eşti prost ?», *primul din suita de calificative adresate de Anghelache amicilor). Ca şi atunci* «cel mai tînăr» *nu poate înţelege semnificaţia faptelor la care participă, el nu poate trece dincolo de aparenţe, e într-adevăr prost. Dar cel dintîi* «prost» *aparţine protagonistului, iar cel de al doilea naratorului. Cel care povesteşte acţiunea şi-a însuşit viziunea personajului său. Este una dintre dovezile stilistice că nenea Iancu şi-a făcut un autoportret în nenea Anghelache. A doua dovadă o întăreşte pe prima :* «Dar nenea Anghelache, cuminte, n-a vrut să răspundă». *Cuminte acţionează aici cu absolut toate sensurile conotative posibile : tăcut, liniştit (nu agitat şi nervos ca prima dată, cînd le răspunsese prietenilor de ce e nevinovat fugarul), dar mai ales înţelept, om cu mintea la cap, care ştie să tacă. De cîte ori va fi întrebat de ce s-a omorît Anghelache, Caragiale, cuminte, nu va voi să răspundă. Interesant însă este că, de fapt, Anghelache a răspuns din primul moment al apariţiei sale*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

(el intră în scenă răspunzînd violent de ce), atunci cînd a formulat ca lege a lumii în care trăiește legea lumii pe dos, a semnificațiilor inverse : «Firește că nu este el de vină /.../ El este o victimă a neglijenței altora». *Legea semnificațiilor inverse este esențială atît pentru narațiunea de tip polițist, cît și pentru cea de analiză psihologică.* Inspecțiune *se încadrează în ambele categorii.*

Celelalte două cuvinte-cheie ale textului, repetate obsesiv în toate momentele acțiunii, sînt «nenorocitul» *(simetric, ca mod de formare, cu* «cuminte» — *particulă proclitică + substantiv) și* «camarazi». *Ambele desemnează reacția spectatorului față de protagonist (fie că spectatorul e Anghelache și protagonist casierul fugar, fie că spectatori sînt amicii, iar Anghelache devine protagonist. Circulația cuvîntului* «nenorocitul» *dintr-o gură în alta ne sugerează că oricînd compasiunea îl poate împinge pe cel deocamdată neimplicat să se identifice cu eroul tragic).* «Nenorocitul» *exprimă exact reacția receptorului tragediei : de identificare parțială cu protagonistul (prin milă), de distanțare față de el (prin ușoara superioritate a celui neimplicat, sau, mai bine zis, neimplicat încă). Nenorocitul este, etimologic aici, omul fără noroc, cel supus ironiei unui fatum pe care nimic nu-l poate schimba. Amicii intuiesc perfect situația protagonistului, cînd îi anticipă soarta :* «E pierdut, nenorocitul».

«Camarazii», «amicii» *sînt anonimii care asistă la dramă și încearcă să oprească roata destinului. Într-o lume în care totul este altceva decît pare, într-o lume pe dos, singura valoare pozitivă și, în limitele puterilor ei, activă este camaraderia. Căutarea deznădăjduită în noapte semnifică și ea altceva decît pare : pare eșecul acțiunii de salvare a lui Anghelache, este în fond singurul obstacol pe care omul încearcă să-l opună maleficienței destinului. Solidaritatea umană în fața sorții este singura valoare neironizată de Caragiale :* «Camarazii s-au apropiat de masa pe care stă *camaradul lor». În fața morții, vinovați sau nevinovați, proști sau deștepți, oamenii se numesc la fel : camarazi.*

Existențialismul modern e anticipat nu numai prin tragicul rupturii dintre aparență și esență, ci și prin soluția solidarității sisifice în fața unei lumi dominate de legile absurdului.

> «*Vladimir :* Nous ne sommes plus seuls, à attendre la nuit, à attendre Godot, à attendre — à attendre. Toute la soirée nous avons lutté, livrés à nos propres moyens. Maintenant c'est fini. Nous sommes déjà demain».
> (S. Beckett, *En attendant Godot*)

*Anghelache, Estragon și Vladimir așteaptă. Pe un domn inspector, pe Godot. Pe cineva care să-i elibereze de starea de tensiune sau de degradare în care se află. Domnul inspector este o ipostază a conștiinței lui Anghelache, Godot își are numele alcătuit din primele silabe ale numelor reunite Gogo și Didi. Inspectorul sosește cinci minute prea tîrziu, Godot își amînă indefinit sosirea. Anghelache se identifică unui camarad fugit, pare a relua gestul aceluia. Gogo și Didi se învîrtesc fără speranță într-un timp circular, a cărui trecere e marcată doar de degradarea progresivă a intelectului. În lumea lui Anghelache, ca și în lumea lui Gogo și Didi, limbajul devine tot mai incapabil să exprime gîndul omului, să-l explice, pînă ce se degradează în ininteligibil. Camarazii încearcă să-l prevină și să-l salveze pe Anghelache. În fața mizeriilor** existenței cotidiene, singura sursă din care Gogo și Didi își trag puterea de a continua este echivoca lor amiciție. Exasperat, Anghelache se sinucide. Gogo și Didi încearcă s-o facă, dar renunță. Pentru a te sinucide mai e necesară credința într-un sistem le valori, fie și absente, și o energie morală pe care cei doi au pierdut-o. Sîntem în 1952 și descurajarea presupune speranță :* «La ce bun să te descurajezi acum, iată ce-mi zic. Trebuia să mă gîndesc la asta acum o veșnicie, pe la 1900». *(S. Beckett,* Așteptîndu-l pe Godot).

La 1900 a apărut Inspecțiune.

** Și ceea ce este tulburător este că pînă și mizeriile simbolice ale lui Beckett și ale lui Caragiale coincid, în condiții în care orice apropiere nu poate semnifica decît o viziune comună asupra condiției umane : teribila gheață care îl strînge pe Estragon e sora geamănă a ghetelor care îi torturează, una în stîngul, alta în dreptul, pe interșanjabilii Lache și Mache,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

POEZIA LUI G. BACOVIA ŞI OBSESIA CIRCULARITĂŢII *

Gabriela DUDA

«Cînd se va stabili cronologia poeziilor lui Bacovia se va vedea că prima lui formă este aceea a unui poet mai estet, mai livresc, mai dependent de modele» [1].

Istoria literară manifestă un consens remarcabil în a descifra în evoluţia poetică a lui Bacovia instalarea unei crize progresive a creaţiei. Încă la G. Călinescu se insinua, atunci cînd vorbea despre *«savoarea fragilă»* a liricii lui Bacovia, dubiul unei structurale lipse de vitalitate ce l-ar defini pe poet [2], iar mai recent N. Manolescu precizează chiar : *«Bacovia e poetul unui singur volum, şi acesta e întîiul : Plumb»* [3], fixînd astfel curba descendentă a lirismului bacovian. Poetul însuşi a cenzurat detaşat starea de fapt : *«Şi-am stat singur supărat / În zăvoiul decadent/ Şi prin crengile-ncîlcite mi-am notat / Versuri fără de talent.» (Vînt).* Jalea *«de-a nu mai putea face un vers»* reflectă o dramă reală, dar dincolo de consemnarea lucidă a sterilităţii ce îi ameninţa implicabil scrisul, sîntem în măsură să descifrăm semnele unei atitudini polemice faţă de literatură. Semnificaţiile acestei atitudini sînt multiple şi complexe : ele indică o mişcare continuă de flux şi reflux, de acceptare şi respingere a practicilor scripturale curente la aceea dată, de obedienţă şi de rebeliune faţă de codurile poetice consacrate şi, mai ales, faţă de propriul său cod. [4] Această dualitate se descifrează indirect în capacitatea poetului de a fi ajuns, încă de la volumul de debut, la manieră, fapt ce înseamnă cucerirea timpurie şi fără ezitare a acelui teritoriu poetic, care, de la E. Lovinescu încoace, s-a numit *«bacovianism»*, termen ambiguu, pentru că el nu desemnează, cel puţin în accepţia sa iniţială, atît o stare lirică inconfundabilă, cît sedimentarea în *sistem* a acelor obsesii tematice şi formale, traducînd astfel ceea ce Irina Mavrodin numea *«funcţia opresivă a lecturii intertextuale»*, *«opresivă pentru că el* [scriitorul] *se simte căzut sub incidenţa unui model preexistent, pentru care are o preferinţă şi căruia are sentimentul că nu i se poate sustrage»* [5]. Bacovia este aşadar nu numai poetul-cititor (comprehensiv) al acelor producţii literare ce se ataşau direcţiei decadent-simboliste apusene (Rollinat sau Verlaine), ci şi al propriei sale creaţii ; astfel, funcţia opresivă a lecturii intertextuale se actualizează ca o permanentă reflectare : orice text, din primele trei cicluri cel puţin *(Plumb, Scîntei galbene, Cu voi...)*, se constituie ca o sinecdocă a ansamblului textual bacovian ; la nivel funcţional, fiecare text poate avea valoarea explicativă, interpretativă, a întregului, el reprezintă, de fapt, un *metatext* de un tip special (pentru că acest caracter de comentariu se realizează *indirect*, doar prin particularităţi constitutive ale universului poetic bacovian, dominat de circularitate şi de tautologie), care dezvăluie, paralel cu o aderenţă la propria «formulă», o dată descoperită, şi o conştiinţă critică ce îi va însoţi permanent creaţia. Bacovia este astfel întîiul judecător al «bacovianismului», făuritorul şi denunţătorul propriului său model poetic şi, dacă acest prim pas către rea-

---

* Articolul de faţă reprezintă, cu unele modificări, textul comunicării prezentate la Simpozionul consacrat problemelor intertextualităţii şi transtextualităţii, organizat de Catedra de limbă şi literatură franceză, Facultatea de limbi străine, Universitatea din Bucureşti, ianuarie, 1983.

[1] Tudor Vianu, *G. Bacovia în ediţie definitivă*, în *Figuri şi forme literare*, Bucureşti, Editura «Casa Şcoalelor», 1946, p. 131.

[2] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Bucureşti, Editura, Minerva, 1982, p. 707.

[3] Nicolae Manolescu, *Prefaţă* la volumul G. Bacovia, *Plumb*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1965, p. XVI.

[4] De altfel, relaţia lui Bacovia cu simbolismul francez este caracteristică sub acest aspect, modelele nefiind altceva decît expresia cristalizată a unor virtualităţi latente concordante, de care poetul devine treptat conştient. Căci, aşa cum remarca Dinu Flămînd, *«Bacovia îi cunoaşte destul de sumar pe cei cîţiva poeţi ai colecţiei simboliste de care se serveşte, lecturile lui par să staţioneze ani în şir doar la cîteva texte, ca dovadă că replica ideilor sale teoretice este cu mici nuanţe aceeaşi şi la 1914 şi la 1942. Dar poetul are o personalitate artistică cu mare putere de asimilare, astfel că aceste puţine lecturi au darul de a-l lămuri cu sine însuşi încă de timpuriu, de la primele încercări poetice»* (Dinu Flămînd, *Introducere în opera lui G. Bacovia*, Bucureşti, Editura Minerva, 1979, p. 25).

[5] Irina Mavrodin, *Sincronie şi diacronie din perspectivă poetică*, în *Moderniі — precursori ai clasicilor*, Cluj-Napoca, Editura *Dacia*, p. 184.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lizarea *«funcției constructive a lecturii intertextuale»*[6] — distanțarea critică — este relativ ușor de făcut în cazul polemicii cu declaratele sau ipoteticile modele/coduri poetice (celebrul *Marș funebru* care a prilejuit din partea istoricilor literari apropieri de Rollinat[7] poate fi citit și în registru ironic, iar producțiile «eminesciene» sînt — așa cum remarca Gh. Grigurcu[8] — simple exerciții stilistice, niște *«comedii în fond»*, sau, cu o altă perifrază folosită de poet, *«ecouri de romanță»*, adică ecouri de lectură a romanțelor eminesciene), acest prim pas deci apare dintr-o dată subtil mascat în raportarea artistului la propria sa poezie. Intertextualitatea internă[9] se lasă greu descifrată, căci o particularitate a creației bacoviene este marcata ei circularitate, manifestă nu numai la nivelul structurilor formale, închise și muzicale, ci și la acela al obsesiilor tematice, care revin constant, ca motive de fugă în polifonia textului bacovian total. Putem începe analiza poeziei lui Bacovia din orice punct, fără mari riscuri, dar, este adevărat, există în configurația pe care o trasează creația poetului puncte privilegiate pentru înțelegerea atitudinii sale față de literatură. Un astfel de punct îl constituie *Poema în oglindă*: importanța pe care o deține în ansamblul sistemului metatextual bacovian a fost deja intuită și nu este o întîmplare faptul că un întreg eseu consacrat poetului purcede din comentariul la acest text[10]. *Poema* se ordonează în seria acelor producți cu caracter polemic — unele explicite, precum *De artă*, adesea invocată pentru a proba detașarea poetului de universul simbolist. Tot astfel, *Din urmă* rezumă, într-o înșeriere, locurile comune și ipostazele lirice predilecte, toate, sub eticheta globală *«poezie»*: *«Poezie, poezie... / Galben, plumb, violet... / Și strada goală... / Ori așteptări tîrzii, / Și parcuri înghețate... / Poet și solitar — / Galben, plumb, violet... / Odaia goală... / Și nopți tîrzii... / Indoliat parfum / Și secular... / Pe veșnicie»*. Dacă *De artă* ilustrează, prin ricoșeu, o indistincție între decadentismul propriu-zis și simbolism, ambele direcții fiind prinse în plasa aceleeași atitudini de refuz, afectiv și estetic, *Din urmă* — anterioară cronologic — operează o identificare a poeziei, a literaturității unui text cu ceea ce s-a numit *«bacovianism»*. Din pricina acestei atitudini restrictive pe care am încercat să o schițăm aici (identificarea simbolismului cu decadentismul, a decadentismului cu varianta sa bacoviană, iar a acesteia cu poezia în general) *Poema în oglindă* dezvăluie, în spatele mecanismelor pe care fastuosul și ciudatul spectacol le activează, o atitudine cel puțin de punere sub semnul îndoielii a însăși ideii de literatură. Căci atitudinea critică nu prinde contur decît din confruntarea poetului cu cele trei moduri poetice cunoscute, față de care se putea, eventual, delimita: modul eminescian, cel decadent-simbolist și cel bacovian. De primul a încercat să-l depășească prin pastișă (cronologia «pieselor eminesciene» o indică: de ce ar fi început atît de tîrziu Bacovia să scrie ca Eminescu, dacă nu pentru a se elibera de virtuala teroare a capodoperei ce amenința să-l strivească); înțelegerea raportării la al doilea mod, cel decadent-simbolist, este facilitată de existența unor texte declarative (precum cele amintite), dar acesta implică și raportarea la al treilea mod poetic, cel propriu: primejdia cea mare nu o reprezintă — pentru Bacovia — modelele ilustre, Verlaine sau Eminescu, ci propria sa scriitură, căreia putea să-i cadă prizonier.

Poema în oglindă este și ea o *«comedie în fond»*, spectacolul regizat al denunțării inautenticului unei literaturi decadent-estetizante, spectacol în care, pe rînd, personajele sînt actor și spectator. Prima parte a poemei indică o opoziție, evidentă, ce a mai fost speculată de către critica noastră literară, între momentul *actual* (*«În fotoliu ostenită, în largi falduri de mătase, / Pe cînd cade*

---

[6] Preluăm acest concept din articolul citat al I. Mavrodin, p. 184: există o funcție constructivă a lecturii intertextuale *«pentru că modelul dominant și zdrobitor care pare a-i obstrua orice cale de ieșire spre o nouă construcție, ce va impune la rîndu-i un nou model, îi obligă la o reacție majoră împotriva acelei tiranice constrîngeri, împotriva forței de gravitație ce vrea să-l mențină în orbita acestuia»*.

[7] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 706.

[8] Gheorghe Grigurcu, *Bacovia — un antisentimental*, București, Editura Albatros, 1974, p. 160—162.

[9] V. Lucien Dällenbach, *Intertexte et autotexte*, în *Poétique*, 1976, 27, p. 296.

[10] Alexandra Indrieș, *Alternative bacoviene*, Editura Minerva, 1984, v. mai ales pp. 8—15, ca și cap. *Circularitate și discontinuitate*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

violetul, / Tu citești nazalizînd / O poemă decadentă, cadaveric parfumată. / Monotonă»), moment devalorizat prin accente cvasi-satirice, în care acel *«tu»* al textului este actorul lecturii, iar *«eu»* deține (implicit) un rol pasiv, și un ipotetic moment *ulterior («Eu prevăd poema roză a iubirii viitoare»)*, în care *«eu»* ar deveni actor, dar care, în momentul actual este doar autorul unui proiect de reformă nedefinit. Sînt astfel confruntate cele două funcții ale lecturii intertextuale ; funcția opresivă a modelului decadent-simbolist, denunțat și prin indicația textuală *nazalizînd* ce trimite evident la literatura franceză, și cea constructivă a lecturii intertextuale, a cărei realizare este amînată într-un timp viitor nedeterminat.

În a doua parte a poemei rolurile protagoniștilor se inversează : din actor al primei scene *«tu»* devine spectator *(«Vezi, din anticul fotoliu — Agonia violetă / Catafalcul / Și grădina cangrenată, / În oglinda larg-ovală încadrată în argint»)*, iar *«eu»*, din autorul proiectului de edificare a unui nou cod (indistinct literar și erotic), autorul scenei morții simulate *(«Însă pal mă duc acuma în grădina devastată / Și pe masa părăsită — albă marmură sculptată — / În veștmintele-mi funebre, / Mă întind ca și un mort»)*. În această *«clovnerie»*, Alexandra Indrieș, la al cărei eseu ne-am referit deja, vedea *«un act ritual al morții simulate, în stil carnavalesc, ca moment ce precedă nașterea»*, desigur nașterea *«poemei roze a iubirii viitoare»*. Mai limpede însă decît această semnificație pare a fi aceea de semnalare a unui eșec : eșecul tentativei de comunicare (căreia interlocutorul *«tu»* i se refuză, refugiindu-se în contemplarea imaginii reflectate în oglindă și în somn, deci în irealitate — *«Dar, pierdută, cu ochi bolnavi. / Furi, ironic, împrejurul din salonul parfumat, / Și privirea-ți cade vagă peste apa larg-ovală, / Pe grădina cangrenată / peste toamna din grădină — / Adormind»*) și, prin aceasta, într-un mod mai special, eșecul ideii de literatură. Asistăm, din nou, la acea reducție de care am mai amintit — neaderența la literatura decadent-simbolistă o implică pe cea la propria sa literatură, iar aceasta, la rîndul ei, constituie temeiul respingerii ideii de literatură general. Paradoxul bacovian — dacă putem spune astfel — constă tocmai în capacitatea de a converti însăși ideea de negare a literaturii în literatură, de a supraviețui proiectului eșuat, căci în ultimele sale volume, *«poema roză a iubirii viitoare»* ia, prin caracterul violent nominal, aspectul unor semnale, a căror sintaxă s-a pierdut sau pe care poetul refuză să o mai comunice. Spectacolul morții simulate din *Poema în oglindă* anticipează, simbolic, această evoluție : funcția constructivă (critică) a lecturii intertextuale este împinsă pînă la consecințele ei ultime, definindu-se, în primul rînd, prin tentația auto-anulării. Dar această tentație nu este totuși niciodată actualizată, căci vocația critică, existentă în planul lecturii, este, cel puțin parțial, anulată în acela al scriiturii. Oglinda devine simbol al acestei duble atitudini de negare și acceptare : ea este atît element constitutiv al decorului decadent din salonul *«parfumat»*, *«plin de vîsc»*, alături de *«clavirul prăfuit»* sau de *«anticul fotoliu»*, dar și modalitate de denunțare a neaderenței la acest decor și la tot ceea ce el semnifică : oglinda reflectă spectacolul morții simulate, este un instrument de revelare a inautenticului, dar și de captare, de permanentizare a lui. Oglindirea exprimă astfel esența scriiturii bacoviene : există o perpetuă distanță polemică față de literatura altora, cît și față de a sa proprie *(«Mai citesc și-mi pare că sînt încă viu»* — va spune într-un loc poetul), un refuz lucid de a se abandona proiectelor eșuate înainte încă de a fi puse în practică, dar și tentația irepresibilă de a scrie istoria acestui refuz, a acestui eșec. Iar scriitura se produce chiar în parametrii acelui model pe care latura constructivă a lecturii intertextuale îl denunță ca inacceptabil : refuzul devine text, iar eșecul și tentația auto-anulării literatură. Atunci însă cînd Bacovia vrea să iasă din acest joc al oglindirii și să-și depășească *«bacovianismul»*, rezultatul este concretizat în acele producții eliptice, cu articulații enigmatice, în care nu trebuie să vedem neapărat tentative (conștiente) de experiment poetic sau influențe expresioniste, ipoteze prin care critica mai nouă a încercat să mascheze, să scuze parcă, sterilitatea creatoare a poetului, ci incapacitatea acestuia de a se sustrage obsesiei sale fundamentale, aceea a circularității pe care propriul său model poetic o instituie. Acel patetic *«Sînt numai privire, nu mai pot să vorbesc» (Dimineață)* devine o realitate tragică doar dincolo de cadrele oglindirii ; între aceste cadre, el reprezintă o simplă temă literară.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ANCHETA NOASTRĂ

De ce scriu? În ce cred?

Mircea DINESCU

1. *Somat zile de-a rîndul de-un prea răbdător coleg de generație să răspund la întrebarea «de ce scriu?», mă încumet să încropesc, în locul salvatoarei sintagme «tocmai d-aia», o sabie pe măsura acestei funde gordiene cu încîlcit aer de cimilitură. Și brusc îmi amintesc că mi s-a mai pus această întrebare acum vreo cincisprezece ani (ce-i drept la persoana a doua singular și puțin mai răstită) și nici atunci n-am reușit să mă apropii cumva de meșterii din Toledo.*
Vă rog, așadar, să mă mai păsuiți o vreme!...

2. *În nesfîrșita îngăduință a materiei.*

Alexandru PALEOLOGU

De ce scriu? M-am întrebat și eu de multe ori. Pot să citez această frază a lui Eugen Ionescu: *«Pourquoi j'écris? Je suis encore à me le demander»*. Da. Afară de faptul că nu pot altfel, ce să răspund? Deși nu e chiar adevărat. Am stat ani de zile fără să scriu nimic. În fiecare an trec săptămîni și uneori luni fără să scriu. Asta nu înseamnă că nu lucrez, că nu elaborez. Sînt unii care scriu cu program, un anumit număr de ore (fixe) și un număr de pagini pe zi, mai mic sau mai mare, indiferent de calitatea textului și indiferent dacă acesta va fi păstrat ori nu; *génie ou non*, vorba lui Stendhal. Eu cred că aceștia sînt grafomani. Grafomania nu exclude geniul, numai veleitarismul îl exclude. Baudelaire sau altcineva, nu mai știu, a zis: *«qui ne TRAVAILLE pas tous les jours, ne travaille jamais»*, nu *qui n'ECRIT pas tous les jours...* (subl. n.). Sadoveanu, care se știe cît a scris, îi mărturisea în 1945 lui Ion Biberi, într-un interviu, că nu scrie propriu-zis decît cam trei luni pe an.

E cam indecent să vorbesc acum de mine, după numele pe care le-am pomenit, dar întrebarea mă obligă. Eu mă apuc de scris în momentul în care ceea ce s-a acumulat îndelung mă somează implacabil la exprimare. Nu pot să scriu nimic fără o lungă gestație, în bună măsură subconștientă. Foarte des, chiar cel mai adesea, în timp ce sînt ocupat cu altceva, sau cu nimic (*ocupat* cu nimic), sau în conversație, îmi vin fulgurant în minte formulări lapidare, de gînduri ce-mi par vrednice de reținut, dar contînd pe memorie, nu le notez (de obicei, nici n-ar fi posibil pe moment) și le uit. Nu le regret. Îmi pare prezumțioasă avariția de a nu pierde nimic din propriile gînduri, de a le tezauriza. Normal e să pierzi cam optzeci la sută. Viața spirituală e făcută în mare proporție din asemenea pierderi, iar «realizările» doar din resturi. De cele mai multe ori o pagină poate însemna

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

reziduul, «restul», unor ani întregi de reverie, de reflecție, de acumulări. În momentul în care lucrurile ajung insuportabile și impun actul material de a le pune pe hîrtie, sau cînd o întîmplare accidentală, de obicei una minoră în aparență dar decisivă în acest proces complicat, declanșează actul acesta, abia atunci se produce adevărata transmutație, sau, cu un termen poate impropriu, dar acreditat, «creație». Gîndurile nu contează decît în expresia lor, adică devenite text. Transmutația aceasta e cadoul pe care ți-l face Nu-știu-cine, dar abia atunci începe o muncă, pentru mine de obicei teribilă, cînd nu mai știu nici de masă, nici de somn, dorm pe apucate, fie că scrisul merge neîmpiedicat, fie că, cel mai adesea, trebuie să reiau aceeași pagină de nu știu cîte ori. Cîteodată mă apucă disperarea, e ceva infernal. Dar pînă la urmă are loc o exaltare, o exultație comparabilă cu triumfurile erotice, răsplătind cu dobîndă uzurară toate chinurile, exasperările și pierderile de încredere. «Cine m-a pus, cine m-a blestemat să scriu? Ce rost are?» — toate aceste vituperări sînt uitate atunci, sau rămîn în amintire ca niște văicăreli derizorii, ca niște mofturi de cochetă bătrînă.

Eventualul succes al produsului meu scris mă bucură, firește, căci e omenesc lucrul acesta, dar e mult mai prejos de voluptatea faptului ca atare și de sentimentul, poate iluzoriu, al reușitei artizanale. Nu pot să știu cu siguranță dacă ceea ce scriu merită să rămînă (ca să fiu sincer, cred că da) și nici dacă, eventual meritînd, are vreo șansă în direcția aceasta.

Există și vanitatea de autor. Am spus cu alt prilej de ce în cazul meu, din rațiuni profund intime, această vanitate e redusă la minimul posibil. Dar există, n-am încotro, și nici nu mi-e prea rușine s-o recunosc.

Dar văd că am spus *cum* scriu, nu *de ce*. La asta nu știu să răspund. Unii poate că scriu cu un anumit scop, de pildă reformarea moravurilor, a societății, educarea poporului ș.a.m.d. Dintre aceștia unii sînt într-adevăr scriitori, dar în pofida acestui țel. La alții, la mulți dintre cei mari, Balzac de pildă, un mobil important al scrisu'ui sînt banii, gloria, dar sînt totuși un mobil secundar. Esențiala finalitate a literaturii, a artei în genere, în care intră vrînd-nevrînd și critica, și eseul, și filosofia, chiar și marea oratorie, al cărei obiectiv e de regulă persuasiunea în sensul unui efect practic imediat, este în ultimă instanță o «finalitate fără scop», adică una de cunoaștere, de contemplare, de aprehendare a adevărului. Adică frumusețea (care «va salva lumea»). Acest lucru e cel mai evident în cazul oratoriei, căci interesul ei imediat expiră cel mai repede, dar cel estetic rămîne în memoria veacurilor și chiar a mileniilor.

Dintr-o fatalitate asupra căreia nu am puterea să dispun, genul în care scriu se numește *eseu*, termen care mi-a devenit nesuferit, pentru că de la o vreme încoace cunoaște o inflație absolut devalorizantă. Una-două, «eseu», «eseistic». A ajuns să însemne incompetență (și să o absolve) și pseudo-eleganță. De fapt eseul pretinde o competență totală în cel mai ignorat domeniu, cel al umanului (în care antropologia e rareori competentă, și atunci destul de puțin). Cuvîntul «eseu», impus, cum se știe, de Montaigne, exprimă o prudență (ironică) modestie, înțeleasă, cum am mai spus și mai demult, ca o virtute nu morală, ci *tehnică*, și mai înseamnă nevoia de a *testa* realitățile, de a *încerca*, de a supune unei verificări experiența și gîndirea. De a mărturisi despre *încercările* prin care trece omul.

În ce cred? Aș putea să răspund pur și simplu cu termenul care desemnează demiurgismul și pe care-l puteți lua cum vreți: energie, materie, spirit, forță, *natura naturans*... Dar prefer să afirm *credo*-ul tradițional, fără circumlocuțiuni. Cred, așadar, și în realitatea «celui viclean»; constat adică vicleniа Prostiei și prostia vicleniei. Căci asta e întruparea diabolicului: *Prostia*. El nu e, cum crede lumea, deștept, subtil, ironic, «mefistofelic» etc. Nu. E prost. «Inteligență diabolică»: sintagma asta e stupidă, e un non-sens. Diabolică e numai prostia (răutatea și Răul sînt efectele ei secundare). Prostia și Răul sînt realități transcendente, cu caracter *numinos*, sînt ceva *ungeheuer*, ca să mă exprim ca Rudolf Otto. Priviți (ocaziile sînt legiune) cît de vicleni pot să fie imbecilii, ce tertipuri le dau prin cap, pe care inteligența nu le imaginează, nu fiindcă ar fi incapabilă, ci fiindcă nu-și pierde vremea cu stupidele scopuri ale tertipurilor (tertipurile nu au *decît* scopuri stupide, și, firește, rele, distrugătoare). Prostia este eternă și invincibilă; e o hidră cu nenumărate capete care cresc la loc de cîte ori i le tai; de aceea trebuiesc tăiate mereu cu acizii inteligenței, pentru a o ține în șah; e tot ce se poate face contra ei.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ați observat că de cîte ori se vorbește despre prostie, așa, în genere, se supără foarte multă lume? E greșit a crede că proștii nu-și dau seama că sînt proști. Știu foarte bine că sînt și au un instinct infailibil în a detecta inteligența și în a se mobiliza împotriva ei, spontan și organic, sistematic și înverșunat. De aceea, la noi, există, manifestată fie direct, fie disimulat, dar tenace, atîta ostilitate față de Caragiale, abisalul Caragiale, geniul inteligenței radicale, cel mai eficient dintre marii români demascatori ai Prostiei. Sînt prea mulți proști pe lume, dar din fericire sînt și mulți cei care știu că: mai bine cu un deștept la pagubă decît cu un prost la cîștig! «Proștii sub clar de lună» au groază de ris. Or fi știind ei de ce. Să rîdem, deci!

Ioanid ROMANESCU

1. *Consider că scrisul fiecăruia conține și motivația respectivă. Pentru că valoarea operei de artă reprezintă cea mai sigură mărturie asupra implicării autorului: despre dăruirea pînă la sacrificiu, sau despre infiltrarea într-un lejer «punct de observație» (adăpost la distanță de cauzele ce provoacă adevărata luptă cu sine, însă la dispoziția perisabilului).* Res ipsa loquintur! *Toate declarațiile noastre* pro domo *vor fi amendate de înșeși creațiile noastre, apoi resuscitate sau clasate de către sociologi ai artei și istorici literari.*

Cum în ipostaza de intervievat nu mi-a plăcut niciodată să epatez față de seamănul și fratele meu, cititorul, voi evita un răspuns subiectiv (ce poate angrena pînă la sfidare — mai ales în cazul poeților — fantezia). Mă voi referi numai la o constatare (asupra căreia destui vor fi insistat, însă puțini vor fi admis fără intermediari înțelesul) în legătură cu asumarea destinului artistic.

Dacă pe linia justificărilor date de Lombroso, Möbius, Gruzenberg, Eichbaum, Galton, Freud, Jung, Piaget s-a ajuns la interpretări «mai dulci» asupra subiectului în discuție, în sensul că psihologi ai artei i-au mai scos pe creatori de sub tutela zeului Oistros (nu de mult, un psiholog german afirma că noi, ăștia, sîntem supuși ab initio *doar unei... tente schizofrenice — deci sperăm ca rezultatele nu prea îndepărtatelor cercetări să ne dea cîștig de cauză), măcar majoritatea filosofilor ne-au prezentat într-o lumină favorabilă. Și încununarea opiniilor filosofilor despre luciditatea artistului (chiar dacă-n alte planuri el se manifestă anapoda, excentric sau desprins de realitate) a formulat-o admirabil Hegel: «Artistul care nu știe ce face nu e un creator adevărat».*

Sărutînd «peana» lui Hegel și înclinîndu-mă pînă la pămînt în fața tuturor ginditorilor care nu confundă spiritul justițiar al artistului cu nebunia, te invit, cititorule, să-l vezi în scriitor pe însul absorbit de idei, nu pe omul de prisos, *incapabil în toate, sau pe* zurliul *care duce nasturele din mijloc la cheutoarea de sus. Pentru că rigorile artei sînt dure, înseamnă că numai cel care le acceptă are ceva de spus; iar dacă mimează, dacă se joacă sau dacă-ntîrzie să spună, nu-l ierta!*

Spre a răspunde substanțial, ar fi trebuit să mă ocup de: factori ereditari, mediu, educație, voință, dar să fi avut și asigurarea că scrisul meu merită o asemenea atenție, că e în măsură să valideze — oricît de tîrziu — rezistența afirmațiilor; asigurare ce nu mi s-ar putea oficializa nici prin cele mai mari laude sau premii ale contemporanilor. Adept al demonstrațiilor științifice, lipsindu-mi unul din termenii ecuației, nu-mi rămîne decît să-ncerc a oferi posibilitatea unei deducții.

2. *Cred în forța cuvîntului.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

POEMUL CA HIPERSEMN. UN TRASEU ANALITIC

Nu am putea hrăni iluzia de a rezolva satisfăcător dubla temă pe care ne-o propunem, în cîteva pagini, ba poate nici în cîteva sute. Uneori, cu cît se aglomerează paginile teoretice, cu atît nebuloasa la care priveam curioși la început apare mai misterioasă, chiar și cînd diverse detalii sînt mai net precizate. Intențiile noastre nu depășesc aci prezentarea, pe de o parte, a unei scheme semiotice a poemului, pe de alta, a demersului analitic ce decurge din felul în care o concepem (cu specială privire asupra structurilor și funcțiilor). Plecăm, în ambele tentative, de la o seamă de contribuții ale unor teoreticieni care s-au interesat, în ultimele decenii, de poetica și semiotica genurilor și îndeosebi de modalitățile de lectură a poemului ; încercăm, prin urmare, o viziune sintetică proprie, ce coordonează unele date compatibile.

Ca act specific de comunicare, poemul poate fi considerat, *lato sensu*, ca un *«semn complex»*, dacă adoptăm o sintagmă întrebuințată de semiotica lingvistică pentru limbile incorporante și dacă schimbăm, firește, ceea ce trebuie schimbat. Se știe că, în acele limbi, componentele unui singur cuvînt pot formula o întreagă gîndire ; or, și poemul, privit ca semn unitar, este capabil să comunice un adevărat univers. Principala deosebire e că, în cel de al doilea caz, sîntem în prezența unui semn ce aparține unui alt tip de limbaj, celui poetic : ca atare, spre deosebire de univocitatea codului întrebuințat în oricare limbă polisintetică, codul aflat la dispoziția receptorului de poem comportă o largă marjă de aproximație, ceea ce face ca mesajul transmis să rămînă, în majoritatea cazurilor, ambiguu.

Ar fi necesar, poate, să arătăm în ce constau deosebirile între limbajul obișnuit și cel poetic ; ne vom mărgini să declarăm că, în ansmblu, împărtășim distincțiile convingătore pe care Maria Corti le-a stabilit în *Principiile comunicării literare* (1976)[1], valorificînd critic principalele izvoare semiotice de care dispunea atunci. De altfel, aceleiași Maria Corti îi aparține și termenul de *«hipersemn»* pe care îl reluăm, atribuindu-i sensul pe care semioticiana italiană l-a precizat în interviul acordat lui Marin Mincu. Textul artistic *«emite un mesaj care nu e același cu al sumei de semne ce il constituie ; cu alte cuvinte, unitatea transfrastică a semnificaților și semnificanților produce o semnificație globală a textului care este o hipersemnificație. De aceea mesajul artistic are capacitatea de a schimba „gramatica viziunii" noastre asupra lucrurilor, fapt ce nu se întîmplă de obicei cu alte mesaje»*. Astfel, în *Cancionierul* lui Petrarca, *„fiece sonet sau cantonă e un text, deci un hipersemn»*[2]. Am putea să adăugăm doar că hipersemnificația se prezintă, de cele mai multe ori, ca un fel de «gîndire-simțire», ceea ce l-a și determinat, probabil, pe Jean Cohen, în *Le haut langage* (1979), să recunoască în poem existența unui sens *«patetic»*, deosebit de cel curent, *«noetic»*.

Principalele suporturi ale schemei pe care o vom propune sînt : în ce privește cadrul general, structura semiotică a povestirii așa cum au înfățișat-o autorii *Retoricii generale* de la Liège[3], iar pentru etapele analizei, tipul de abordare

---

[1] Cf. Maria Corti, *Principiile comunicării literare*, Buc., Univers, 1981, în special pp. 102—124.

[2] Cf. Marin Mincu, *Semiotica literară italiană...*, Buc., Univers, 1983, p. 40.

[3] Cf. Jacques Dubois et alii, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970, p. 172.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

imaginat de excelentul medievist Paul Zumthor[4] — rezultat, la rîndul său, din trierea unor date provenind din surse primordiale ale poeticii și semioticii moderne. Cu toate că Zumthor a avut în vedere, în primul rînd, poezia medievală franceză, expunerea sa sistematică privind nivelurile textului poetic ni s-a impus (și nu numai) ca un instrument ce poate fi utilizat cu eficacitate dincolo de întîiul său cîmp de aplicare.

Paul Zumthor nu este un adept necondiționat al structuralismului ; ceea ce îl definește e un simț profund al dialecticii structurilor și al devenirii lor. Prezent încă din *Încercare de poetică medievală* (dar mai degrabă estompat de voința mărturisită de a demonstra că *«poezia medievală, ca orice poezie, departe de a imita realul, se ia pe sine însăși drept obiect»*), acest simț pentru istorie s-a adîncit continuu, pînă ce autorul a recunoscut, cu înalta sa francheță, într-un fel de punere la punct, că *„ideea acestui perfect autotelism a dat greș»*[5]. Cînd vorbim de structuri, în tipul de analiză adoptat, trebuie să înțelegem deci că ele sînt pretutindeni purtătoare de semnificație și într-o continuă transformare, ce nu e totalmente indiferentă față de alte dimensiuni ale realului ; demersul analitic zumthorian tinde să se constituie, în definitiv, ca o «spirală hermeneutică».

Deși este destul de bine cunoscut specialiștilor, «modelul» său trebuie reevocat aci, din motive, credem, lesne de înțeles. Se știe că el constă din cinci straturi de semnificație, organizate pe trei niveluri : parcursul analitic presupune, după Zumthor, cercetarea legăturilor pe care diverse unități *«le întreține în ordinea distribuției liniare»* și *în «ordinea funcțională»* ; cu alte cuvinte, atenția trebuie să ne fie reținută atît de raporturile de *«succesiune»* cît și de *«ierarhie»*. Straturile luate în considerație sînt, în ordine : cel fonic, morfosintactic, lexical, cel al unităților figurative minimale și cel tematic. Zumthor le enumeră, cum spune el însuși, *«de jos în sus»* — direcție care nu indică însă altceva decît amplificarea efectului de sens, ce *«se precizează și se întărește»* treptat. Partea *«de jos»* trebuie înțeleasă, în realitatea poemului, ca fiind cea imediat accesibilă, semnificantul cu care luăm totdeauna primul contact ; el comportă însă sensul cel mai vag — spre deosebire de «ultimele» straturi (și mai ales de al patru'lea) care ne transmit un înțeles ce ni se pare mult mai limpede, cu toată ambivalența sa. Straturile fonic, morfosintactic și lexical *«orientează atenția receptorului», comunicînd un soi de* «pre-informație», pe cîtă vreme ultimele două sînt, în felul lor, «decisive».

Primele două straturi reprezintă «partea materială», natura textului în ordinea «fizică» ; următoarele două depășesc această materialitate, alcătuind ceea ce Zumthor numește nivelul *«compoziției»*, în sens «chimic». Ultimul nivel, grupînd motivele care sînt unități de *«formalizare elementară»* a semnificațiilor — tratate de Maria Corti ca *«macrosemne»* — și temele *(«ansambluri structurale de motive»)* este nivelul la care mesajul prezintă *cea mai mare densitate*. Principiul ce călăuzește analiza zumthoriană este cel integrativ — complement mereu necesar al observațiilor privind distribuția diferitelor «figuri» la fiecare eșalon, adică «repetițiile», jocurile de «echivalență» ori «contrastele» (figuri valorificate încă de Roman Jakobson și Claude-Lévi Strauss în faimoasa lor analiză structurală, din 1962, a poemului baudelairian *Les Chats*). Principiul amintit se regăsește aproape invariabil la poeticienii contemporani[6], fiind plenar justificat de cele trei caractere fundamentale ale oricărei structuri, pe care le-a relevat Jean Piaget : *«totalitatea»*, *„transformările»* și *«autoreglarea»*.

Pornind, așadar, de la schema structurii semiotice a povestirii, am încercat să modelăm ceva analog pentru poemul liric. Componentele structurale ale acestuia le-am identificat, în esență, în straturile reținute de Paul Zumthor ; dar pentru ca schema noastră să înfățișeze integral *«hipersemnul»* poetic, a trebuit să ținem cont și de rolul pe care îl joacă, în cazul său, versificația. În consecință, cu aproximația inerentă acestui gen de reprezentări sinoptice — mai cu seamă în domeniul spiritual — ne închipuim structura semiotică a poemului astfel :

---

[4] Esențialul este expus în *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, pp. 147—149.
[5] În *Parler du moyen âge*, Paris, Ed. de Minuit, 1980, p. 42.
[6] Cf., de ex., *Rhétorique de la poésie* a grupului μ, Bruxelles, Complexe, 1977.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

	SUBSTANȚĂ		FORMĂ	
EXPRESIE	Nivelul Speciei prozodice	Ritm și structură strofică. Poem cu formă fixă Poem cu formă liberă Poem în proză	Nivelul Materialității („Fizice")	Stratul fonic Rime, asonanțe, aliterații Metaplasme Stratul morfosintactic Metataxe
CONȚINUT	Nivelul Experienței și al mesajului	Teme și motive «Experiența trăită» în universul real sau imaginar	Nivelul Compoziției („Chimice")	Stratul lexical Cîmpuri morfosemantice — Izotopii Stratul «unităților figurative minimale» Metasememe Metalogisme

O asemenea compartimentare a hipersemnului poetic (la baza căreia se află — ca și în cazul structurii semiotice a povestirii— modelul semnului linivistic cu care L. Hjelmslev l-a continuat și depășit pe Saussure [7]) pune în evidență complexitatea fenomenului liric și varietatea «reperelor» ce trebuie avute în vedere, într-o analiză care vrea să depășească dihotomia elementară conținut formă ; înseși locurile pe care le ocupă în schemă diferitele straturi sînt, pînă la un punct, de natură să aproximeze și modul în care ele «funcționează» în ansamblul poemului.

Cîteva lămuriri par să se impună. Ceea ce numim nivelul «experienței trăite» și al «mesajului (aflat la densitate maximă) aparține structurii celei mai profunde, aceleia care generează de obicei poemul ; aci se întoarce de *n* ori actul liric în cursul procesului creator — poetul fiind, în genere, mai atent la amintita experiență (pe care germanii o numesc *Erlebnis)* decît la «temă» (că să nu mai vorbim de eventuala «idee» cu care intră în contiguitate). Lectura nu răzbate totuși, cu adevărat, în această zonă, decît în cele din urmă, receptarea mesajului profund — dinspre care felurite semnale sosesc continuu, la toate nivelurile textului — fiind țelul său principal.

Spre deosebire de creator, analistul apare mai puțin preocupat de experiența trăită de cel dintîi (și, de altminteri, nici n-ar putea s-o reconstituie vreodată integral), fiind solicitat mai ales de anuanțele ascunse ale mesajului — aflate într-o strînsă legătură cu motivele aparente în poem. Cînd am precizat că acesta este țelul principal al lecturii, n-am vrut să spunem că e totodată și etapa cea mai interesantă a analizei : mult mai incitant se dovedește, dimpotrivă, parcursul analitic însuși, cu descoperirea treptată a reflexelor și ecourilor pe care și le trimit elementele diferitelor straturi ce colaborează la constituirea unui mesaj — iar apoi a cercurilor tot mai largi ale hipersemnificației poemului. Uneori, cunoașterea din diverse mărturii a unor date interesînd «experiența trăită» poate oferi un prim reazem în stabilirea mesajului ; în general însă, nu de la ele plecăm — iar mesajul poemului rămîne, de cele mai multe ori, înconjurat de un halou mai mult sau mai puțin difuz, ce aparține, după opinia lui Jean Cohen, condiției însăși a comunicării poetice.

Nu se cunosc nici un fel de «reguli» în privința succesiunii fazelor procesului creator și ceea ce numim «substanța conținutului» ar putea să se realizeze tot atît

[7] Cf. Louis Hjelmslev, *Preliminarii la o teorie a limbii*, Buc., Centrul de cercetări fonetice și dialectal, 1967, pp. 111—112.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de bine după un debut liric provocat doar de un cuvînt-„talisman", de o metaforă surprinzătoare ori de un simplu ritm obsesiv (ca în bine cunoscutul caz al *Cimitirului marin* al lui Valéry). În consecință, nu s-ar putea afirma că demersul analitic urmează, în general, o cale «inversă» față de aceea pracursă de actul creator : traiectoria acestuia din urmă rămîne mereu în umbră, înnoindu-se de la un poem la altul. Tot ce poate pretinde apropierea noastră analitică e cel mult o ordine rațională : ea va urma, în chip normal, credem, calea care duce de la suprafața materială și numaidecît accesibilă a textului spre straturile sale din ce în ce mai adînci.

În formula pe care am adoptat-o, analiza traversează stratul fonic și prozodic, trecînd, potrivit schemei expuse, de la forma expresiei la substanța acesteia, ca să se întoarcă apoi la stratul morfo-sintactic ; «coboară» apoi spre straturile lexical și cel al *«unităților figurative minimale»*, pentru a ajunge, în cele din urmă, în zona substanței conținutului.

Cele dintîi lecturi ale poemului nu ne familiarizează numai cu o «muzică» vag «grăitoare», ci ne inculcă, aproape fără să ne dăm seama, și un anumit «sens» general, care are mai curînd rolul unui fel de «vector». El este o «stare» confuză a poemului, una în care predomină senzațiile și sentimentele — ceea ce se traduce de obicei prin manifestarea unei adeziuni, a unei «plăceri». Cu toate acestea, fie din cauza titlului, fie a unui cuvînt ori a unei «imagini» frapante, resimțim de pe acum o «dispoziție generală», care orientează subteran lecturile ulterioare ale textului, începînd cu valorile pe care «preferăm» să le acordăm efectelor sonore înseși.

Dintre toate straturile ce trebuie examinate, cel fonic este indiscutabil cel mai greu de abordat. Nu s-a realizat încă vreun acord general asupra gradului de motivare posibilă a limbajului poetic, cu toate că mulți specialiști recunosc particularitatea acestui limbaj tocmai în tendința de a motiva semnele. Presupunînd totuși că sînt destui cei care subscriu la ceea ce G. Genette denumea în *Mimologiques*, un *«cratilism secundar»* — cum s-ar putea proceda pentru a cîștiga adeziunea unui public mai larg la o interpretare (întotdeauna *personală)* a unei «motivări» ? Nu există un *cod* recunoscut al valorilor ce pot fi atribuite, în diverse limbi, frecvenței ori combinațiilor dintre diferitele vocale și consoane ; este unanim admisă doar ambivalența ce caracterizează majoritatea sunetelor — chiar cînd li se recunoaște capacitatea de a sugera sau de a sublinia anumite efecte.

În ce ne privește, nu putem fi atît de sceptici pe cît se arăta Paul Delbouille care s-a amuzat, după cum se știe, pe seama *«puterii sugestive a sunetelor»*, în *Poésie et sonorité...* (1961) ; pentru că dincolo de unele exagerări interpretative, care pot friza cîteodată ridicolul, nu e mai puțin adevărat că între anumite senzații, sentimente sau gesturi umane și natura diverselor sunete s-au putut stabili, în fiecare limbă, de-a lungul secolelor, raporturi sugestive. Experimentele unor foneticieni avizați[8] au izbutit să probeze totuși, mai cu seamă în ultimele două decenii, că există neîngăduit un număr de cazuri în care datele fonice sînt interpretate în același fel de diferiți receptori. Nu vom merge pînă acolo încît să înțelegem muzicalitatea versurilor ca pe un «limbaj sonor» traductibil fără greș într-unul conceptual (o asemenea «traducere» este imposibilă, de altfel, în cazul indiferent cărei bucăți muzicale propriu-zise) ; dar, ca și în muzică, insistența asupra anumitor grupări sonore poate fi de natură să susțină sau să amplifice o anumită linie a «sensului» — cu atît mai mult cu cît aceste sunete nu sînt doar audiate, ci pot fi și reproduse de noi înșine, ceea ce implică deschideri sau închideri ale canalului fonator, variații de oralitate și nazalitate, de înălțime sau de intensitate etc. Fie că poetul este sau nu conștient de acest fapt, ceea ce «îl îndeamnă» să-și aleagă paradigmele în scopul obținerii unei anumite muzicalități a versurilor sale este, în mod evident, «substanța conținutului» ; ea este aceea care determină, în ultimă instanță, calitatea unor astfel de «preferințe».

În afară de aspectul fonic normal, nealterat al cuvintelor folosite, întîlnim în destule poeme o serie de «abateri» care joacă de asemenea un rol în canalizarea sensului ; analiza e datoare deci să verifice amănunțit prezența acelor «figuri» pe care grupul de la Liège le numește *«metaplasme»* (obținute, ca și celelalte figuri, prin cele patru procedee fundamentale, distinse încă de Quintilian : suprimări sau adăugiri, înlocuiri sau metateze).

---

[8] Numele lor (printre care cele ale lui M. Chastaing și J. M. Peterfalvi) și meritele respective sînt evocate, de ex., în prefața lui Henri Monnier la cea de a treia ediție din *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, P.U.F., 1981, p. 15.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Presupunem că Paul Zumthor nu a mai prevăzut un strat special pentru aspectele prozodice, deoarece asonanțele, aliterațiile, anaforele sau rimele pot fi normal abordate în cadrul analizei stratului fonic. Întrucît însă reperele de tipul amintit nu reprezintă decît partea materială a versificației — care nu e totuși cea mai importantă — am înscris, în schema noastră, partea sa esențială, pe latura substanței expresiei: ne referim la totalitatea paradigmelor ritmice și strofice (creatoare și acestea, prin repetiție, ale unui «ritm vertical»), printre care poetul optează, de fiecare dată, pentru ceea ce i se pare mai «adecvat».

De la analiza fonică a textului trecem deci, în mod obișnuit, la cea prozodică, încercînd să răspundem obsedantei întrebări: pentru ce această formă, mai curînd decît alta? Succesiunea însăși: fonic-prozodic nu are pentru analiză vreun caracter absolut; datele textului pot oricînd s-o inverseze; cu adevărat importante sînt numai consonanțele ce pot fi relevate între ele.

La nivel morfo-sintactic, diferitele observații analitice au mai multe șanse de «certitudine», fiindcă sînt raportabile la un cod. Dar ceea ce ne preocupă îndeosebi, cînd urmărim distribuția grupurilor verbale sau nominale, a timpurilor și modurilor, a articolelor, pronumelor sau adverbelor ori a construcțiilor sintactice, este repetiția anumitor forme ori opoziția lor și secvențelor de «sens» pe care le-ar putea pune astfel în evidență — ținînd cont de principiul că nimic nu poate (sau n-ar trebui) să fie «întîmplător» într-un poem liric. Concomitent, dedicăm o specială atenție figurilor încadrate de grupul μ printre metataxe. Ca și în locuri, integrăm noile «descoperiri» cu cele precedente: nu printr-o simplă adițiune, ci prin stabilirea atît a conformărilor cît și a eventualelor date alotopice.

Pătrundem apoi mai intim în poem, spre formele conținutului, spre vocabule — al căror semantism este activ în același timp pe plan denotativ și conotativ. Ceea ce facilitează transferurile metaforice, metonimiile ori operațiile logice figurative, este tocmai policromia semelor ce intră în compunerea diferitelor sememe.

De stratul lexical ne putem apropia din variate puncte de vedere: pe de o parte, acela al raporturilor dintre diverse niveluri ale vocabularului (limbă curentă, aleasă sau graiuri, terminologie tehnică ori argou etc.) și al mobilurilor unor preferințe; pe de altă parte, și mai ales, acela al posibilităților de regrupare a cuvintelor zise «pline» pe cîmpuri semantice (pe care P. Zumthor le stabilește și în funcție de categoriile morfologice, pentru evidențierea eventualelor concordanțe între cîmpurile semantice nominale și cele verbale și a centrelor de interes în jurul cărora gravitează textul).

În loc să procedeze în doi timpi — ca mai sus — grupul din Liège a propus însă, în *Rhétorique de la poésie*, o lectură «tabulară» a nivelului morfo-semantic: analiza ortosememică (la nivel denotativ) este întreprinsă concomitent cu cea metasememică (conotativ) — rezultatele fiind înscrise în tabele complexe (cu date reținute pe orizontala fiecărui vers și pe verticala întregului poem). Tabelele acestea pun perfect în lumină izotopiile fiecărui text, odată cu paralelismul sau opoziția dintre ele — ultima etapă a lecturii (care procură și satisfacția cea mai intensă) fiind descoperirea mediațiilor posibile între opoziții. Subclasele dinăuntrul fiecărei mari izotopii sînt întotdeauna dictate de realitățile semantice ale poemului în cauză. Grupul μ pleacă de la postulatul — care ni se pare legitim — că în textele lirice (în cele literare, în general) nu există decît trei izotopii fundamentale: aceea care reunește sememele referitoare la om (corpul, actele sau sentimentele sale, cultura și istoria sa etc.), la univers (spațiu și timp, forme minerale, vegetale, animale, dimensiuni, culori etc.) și la limbaj (vorbire, poem, cîntec). Deosebit de sugestivă, în acest sens, ne apare lectura tabulară a poemului *La halte des heures* de Paul Eluard, realizată de profesorii din Liège[9]. Alt merit care le revine e acela de a fi recunoscut că *«poemul se definește printr-o structurare particulară* a formelor conținutului *și nu prin procedeele ce afectează doar domeniul semnificantului»*; vom regăsi de altminteri și la alți poeticieni și retoricieni moderni ideea că poemul este un tot în care semantismul joacă un rol foarte important.

Unitățile textuale de care ne-am interesat pînă aici nu depășeau lungimea unui vers ori a unei fraze. Cînd — după examinarea metasememelor și metalo-

[9] Cf. Jacques Dubois et alii, *Rhétorique de la poésie*, *op. cit.*, pp. 216 și urm.; diverse tipuri de lecturi tabulare la pp. 237, 256, 282 și mai ales 284—285 — model la care ne referim în special.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

gismelor, mai ales sub raportul unor insistențe sau al congruenței — sosim la nivelul «experienței trăite» și al mesajului celui mai dens, ne referim la unități ce sînt, de cele mai multe ori, superioare acelor dimensiuni (adică două sau mai multe versuri, iar uneori strofe întregi, reunite în jurul aceluiași motiv). Tocmai în acest moment trebuie să-și dovedească plenar resursele lectura integrativă, rotunjind retroactiv anumite unghiuri, accentuînd unele contururi sau recuperînd observațiile disparate, ce fuseseră păstrate, pe parcurs, sub beneficiu de inventar.

Cele trei specii de semne distinse de Ch. S. Peirce par să fie «înglobate» de hipersemnul poetic. Astfel, poemul se comportă ca un semn indicial, în măsura în care se află în contiguitate cu o anumită stare lirică, cu o închietudine, un neastîmpăr ori o pasiune, pe care cititorul le recunoaște prin intermediul lui. Pe de altă parte, poemul este și un semn iconic — motivarea sensibilă a semnificațiilor săi constituind însăși tendința prin care se face cunoscut ca un limbaj ce caută să se distanțeze de arbitrariatatea semnului lingvistic. În fine, poemul este și un semn simbolic — deși nu în sensul pe care Pierce înțelegea să-l atribuie acestui termen, ci în acela, mai larg, de metaforă cu o pluralitate de sensuri, ce contribuie din plin la hipersemnificația sa. Fiindcă pe lîngă acel «ceva», relativ mai accesibil, poemul semnifică întotdeauna și «altceva», într-un al doilea ori al treilea registru ; și nu o dată (mai ales de la poezia baudelairiană încoace) el se comportă ca un metasemn, vorbindu-ne «cifrat» despre sine însuși.

Cu toate că prin «recunoașterea» mesajului analiza poemului își încheie traseul propus de schema semiotică — operația analitică însăși nu poate (și nu se cuvine) să se oprească aici. Spre deosebire de cei care s-ar declara mulțumiți cu o descriere formală și funcțională detailată, sîntem de părere că și alte considerații sînt la fel de necesare — în primul rînd, în sensul înscrierii poemului într-un context mai larg. Respectînd principiul esențial al interdependenței structurilor, încercăm, prin urmare, să precizăm și relațiile textului cu ciclul din care face parte, cu restul operei poetului în cauză, precum și cu tradițiile tematice sau formale asemănătoare — cu relevarea momentelor de intra- și intertextualitate.

Complexitatea hipersemnului poetic (care favorizează actualizarea sa diferită de către fiecare cititor, variabilitatea în timp a mesajului său) invită, de asemenea la completarea observațiilor anterioare cu o analiză a receptării lui (pe cît cu putință, în spiritul aceleia pe care Hans Robert Jauss a ilustrat-o odată cu lectura poemului *Spleen II* de Baudelaire, în 1980). Aceasta înseamnă, mai exact, să se caute un răspuns la genul de întrebări pe care și le pune Jauss în ultima fază a întreitei sale lecturi. După o analiză estetică, la nivelul percepțiilor — și, așa zicînd, «naivă» —, după o a doua care încearcă să lumineze «științific» particularitățile încă nedeterminate ale întregului formal recunoscut la început (faze pe care le-am străbătut și noi, dar într-un alt mod, în funcție de schema adoptată), Jauss procedează la reconstituirea *«contextului primar literar-istoric»*[10]. Gestul acesta implică cercetarea așteptărilor literare și socio-culturale ale contemporanilor — pe care poemul le-a putut satisface sau nu, în momentul apariției — ca și încercarea de determinare a semnificațiilor ce i le-au acordat succesiv : poetul însuși, primele receptări critice și cele ulterioare ce ni s-au transmis pe o cale sau alta (mărcîndu-se atît distanța cît și interacțiunea dintre «efectul» operei însăși și receptarea ei).

Nici aprecierile zise de «valoare» nu ni se par superflue, pe spirala hermeneutică : atît timp cît avem de a face cu un „mesaj» (chiar dacă, în cazul acestuia, *comunicare* nu înseamnă *informație*, după cum ne avertiza Yvon Belaval), intervine în oricare lectură și un «interes uman» variabil, pe care este util să-l precizăm. «Valoare» nu înseamnă însă potențialul de «adevăr» al textului ori importanța sa pentru lărgirea cunoștințelor exacte ; «valoare» reprezintă esențialul *ethos*-ului vehiculat de orice poem ce-și merită numele și în ea se cuprinde interesul mesajului pentru procesul prin care umanitatea capătă o conștiință mai profundă despre sine însăși — interesul său pentru evoluția ideii de frumos și a limbajului poetic, ca și pentru plăcerea stimulantă și creatoare pe care textul a putut s-o procure tuturor celor ce i-au dat viață prin lecturi.

Val PANAITESCU

[10] Cf. Hans Robert Jauss, *Der poetische Text im Horizontwandel der Lektüre (Baudelaires Gedicht „Spleen II")* în vol. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, ed. 2-a, 1984, pp. 813—865.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

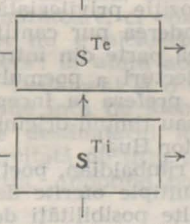
O CONVENȚIE LITERARĂ NEGLIJATĂ : TITLUL

(III)

Divergențe între titlu și text

Aproape toate seturile de titluri presupun opinia comună despre conformitatea dintre titlu și text. Altminteri, o serie de psihologi și sociologi n-ar fi putut elabora un procedeu de a testa caracterul, înclinațiile sau pur și simplu deprinderile de lectură, supunînd interlocutorului liste de titluri reale sau fictive. Un asemenea sondaj ne arată, de pildă, că nu muncitorii se lasă atrași de titlul *Hommes en grève*, ci intelectualii [1]. Și totuși această conformitate dintre titlu și text nu este un fapt cert. În secolul al XVII-lea spaniolul Quevedo și-a ascuns „soueños-urile sale, visele sale infernale satirice, sub titlul *Juguetes de la niñez. (jucării ale copilăriei)*, iar în secolul al XVIII-lea Sedaine schimbă un titlu ca *Le Duel* în *Le Philosophe sans le savoir*. Dacă cel dintîi procedează astfel de teama inchiziției, iar celălalt din ordinul poliției, autorii moderni o fac mai cu seamă pentru a dejuca așteptările cititorului. Un exemplu ilustru este în acest sens poemul lui Rimbaud intitulat *Vénus Anadyomène*. Titlul acesta, înnobilat prin păstrarea formei lingvistice greco-latine, îi amintește cititorului cultivat unul din miturile cele mai evocatoare ale Antichității, și anume nașterea zeiței dragostei din spumele mării. Ne amintim de tabloul lui Botticelli expus la Muzeul Uffizzi la Florența. Ce prezintă însă poemul astfel intitulat? Hugo Friedrich îl descrie astfel : *«Dintr-o cadă de tablă verde se ridică un trup gros de femeie, cu gîtul cenușiu și șira spinării înroșită ; pe coapse îi sînt gravate cuvintele „Clara Venus“ ; într-un loc exact denumit anatomic înflorește un ulcer»* [2]. Această deziluzie învederează nu atît voința puberală de a-l epata pe burghez cît distrugerea noțiunii tradiționale a frumosului și a miturilor sale. Disponibilitatea lor în epoca istoricismului și a fabricării în serie a unor aparențe frumoase a dus la o pierdere de autenticitate pusă sub acuzare de către Rimbaud. Totuși în poemul citat se manifestă totodată și cu o consecvență extremă o estetică nouă de un caracter diferit.

Să ne oprim aici o clipă : așa cum au demonstrat-o exemplele din Balzac și Rimbaud, în cursul lecturii textelor nu mai e vorba doar de confirmarea exclusivă a așteptărilor trezite de către titlu, ci și de corectarea sau de respingerea lor, pe scurt de determinarea titlului de către text. Această dialectică dintre titlu și text corespunde dialecticii mai generale dintre semn și contextul său. Sub unghiul experienței făcute cu textul și al perspectivei lecturii, modelul nostru de comunicare trebuie să se ajusteze în alt mod, conform schiței de mai jos, unde textul este cel care își asumă de astă dată funcția de cod, de cod idiolectal :



Revenind la Rimbaud, el anticipează în 1870 o strategie a decepționării așteptărilor așa cum nu va fi practicată de celelalte genuri literare decît cu circa 80 de ani mai tîrziu, în dramă, de pildă, de *La Cantatrice chauve*. Desigur că Ionesco datorează acest titlu lapsusului unui actor, dar motivul pentru care l-a reținut e altul : *«C'est qu'aucune cantatrice, chauve ou chevelue, n'y fait son apparition“* [3].

Inovația rimbaldiană e cu atît mai surprinzătoare cu cît titlul abia apucase să se introducă definitiv în poezie, pînă la finele secolului al XVIII-lea apă-

[1] Cf. Nicole Robine, «La lecture», în Robert Escarpit (ed.), *Le littéraire et le social. Eléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, 1970, pp. 24—243.

[2] Hugo Friedrich, *Die struktur der modernen Lyrik*, Hamburg, 1956, p. 49 (trad. rom., 1969, p. 65 — N. trad., cf. Scheuermann, Birgitt, *Titel und Text. Das Beispiel Rimbaud* (Heidelberger Beiträge zur Romanistik, 14), Frankfurt a. M., Bern, 1982, p. 37—42.

[3] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, 1966, p. 250.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rînd mai degrabă în mod excepțional. Cum să explicăm oare în acest domeniu întîrzierea poeziei în comparație cu celelalte genuri? În epocile prevăzute cu un sistem generic relativ stabil, simpla alegere a unui gen sau a altuia era cea care delimita subiectul unei piese; de pildă, simpla formă a sonetului desemna un subiect erotic tratat în tradiția petrarchistă și neoplatoniciană. Așa se explică faptul că Ronsard, în culegerea sa de *Amours* în mai multe volume, s-a putut dispensa aproape integral de titluri individuale. Și mai mult încă: poezia era în mare măsură poezie de ocazie sau de comandă, compusă în legătură cu evenimente mari sau mărunte de la curțile lui Francisc I și ale succesorilor săi, în castelele princiare, în saloanele prețioase sau în societatea plăcută a libertinilor. Recitată și acompaniată la lăută sau anexată unui cadou galant, poezia își avea locul fix în viața cotidiană a unui grup cu comunicare limitată și îndeobște privilegiat. Cauzele și funcțiile unui poem erau cunoscute de către destinatar sau destinatari, neavînd nevoie de un comentariu sub formă de titlu, nici la Horațiu, nici la Boileau. Pe atunci numai neinițiații pretindeau un asemenea comentariu, iar cei care-l dădeau erau proprietarul sau editorul unui manuscris, nicidecum autorul însuși. Astfel, piesa unui abate de Chaulieu, intitulată *La Tocane*, circula la începutul secolului al XVIII-lea sub trei alte titluri diferite, *Sur du vin nouveau*, *Sur le vin d'Aï* și *Le serment inutile*. Acum se pune, așadar, numai problema modului de publicare. Cum o piesă se edita de obicei într-o culegere, ea nu era obligată să atragă asupra ei atenția cumpărătorului cu ajutorul unui titlu spectacular. Este evident că, privată de funcția publicitară, titrarea își pierdea una din rațiunile de a fi.

De ce oare titlul s-a stabilit totuși în poezie la începutul secolului al XIX-lea? În mare, e vorba de aceleași motive care mai înainte îl făcuseră de prisos în poezie: aceasta înseamnă că, după prăbușirea sistemului genurilor tradiționale în epoca romantică, o operă poetică nu mai e determinată prin inserarea ei în cutare sau cutare gen, ci prin propria-i individualitate. Iar apoi, o dată abolite mediile tradiționale ale Vechiului Regim, poezia nu mai participa nemijlocit la viața socială a unui grup. Ea nu se mai adresa, așa cum o făcea în mod obișnuit mai înainte, unui destinatar precis, transformîndu-se, dimpotrivă, în monologul unui eu cu sine însuși. Acestei izolări a poeziei îi corespundea anonimatul publicului. Contactul dintre cei doi trebuia să-l stabilească de acum înainte titlul. Este evident să schimbarea socială a fost cea care a deschis în poezie un drum titlului. În interiorul unei culegeri, titlul nu trebuia să-și îndeplinească sarcina obișnuită de mijloc publicitar. Fără a ține seama de exigențele comerciale, aici își puteau lua avîntul toate posibilitățile lingvistice și funcționale. După ce mult prea adesea nu fusese decît un compromis semiologic, titlul îi oferă de acum înainte poetului o șansă și, eliberat de o determinare heteronomă, o șansă artistică. Iar titlul de poezie se bucură de o poziție privilegiată și sub alt aspect. Scurtimea unui poem este cea care sporește ponderea pur cantitativă a titlului, care, într-un sonet bunăoară, ocupă a cincisprezecea parte din întregul text și care prin aceasta rămîne prezent de-a lungul întregii lecturi a poemului. Nu e mai puțin adevărat că în pofida acestei libertăți, poezia prefera la început anumite tipuri de titluri, cele, de pildă, care desemnează locul sau timpul originii sale, cum ar fi *A Villequier* sau *Un Alcôve au soleil levant* de Victor Hugo.

Așa cum ne-a arătat exemplul rimbaldian, poeții folosesc mai devreme decît reprezentanții altor genuri șansele multiple oferite de titlu. Reflecția privind alegerea titlului, șovăirea între mai multe posibilități de intitulare a unui poem s-a manifestat în repetate rînduri sub forma variantelor de titluri, din care vreau să dau cîteva exemple. Cînd, în cele ce urmează, vorbesc despre cititor, e vorba despre cititorul contemporan, cultivat deci, dar nu neapărat filolog sau inițiat în cenaclurile artistice.

Baudelaire: *La Béatrix* (1851)
Le Spleen (1855)
De profundis clamavi (1857)

3 *«J'implore ta pitié, Toi, l'unique que j'aime,*
Du fond du gouffre obscur où mon coeur est tombé.
C'est un univers morne à l'horizon plombé,
Où nagent dans la nuit l'horreur et le blasphème;

6 *Un soleil sans chaleur plane au — dessus six mois,*
Et les six autres mois la nuit couvre la terre;

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

C'est un pays plus nu que la terre polaire ;
— Ni bêtes, ni ruisseaux, ni verdure, ni bois !

Or il n'est pas d'horreur au monde qui surpasse
La friode cruauté de ce soleil de glace
Et cette immense nuit semblable au vieux Chaos ;

Je jalouse le sort des plus vils animaux
Qui peuvent se plonger dans un sommeil stupide,
Tant l'écheveau du temps lentement se dévide !»

Fără a ţine seama de titluri, acest sonet evocă o regiune polară, un frig glacial, o lipsă de viaţă şi chiar de mişcare, o uniformitate dezolantă, întreruptă numai de alternarea tenebrelor nocturne şi ale unui *«soleil sans chaleur»*. Din acest peisaj se ridică un glas adresîndu-se unui Tu iubit şi implorîndu-i mila. Să privim acum diferitele titluri. Titlul ales iniţial de Baudelaire nu evocă o binefăcătoare obişnuită, ci *La Béatrix*, fără îndoială Beatrice a lui Dante, adică atît iubita inaccesibilă cît şi inspiratoarea şi călăuza care-l însoţeşte pe poet prin paradis către tronul lui Dumnezeu. Cititorul o va identifica fără îndoială încă de la primul vers care conţine acel *«Toi»*, şi ca urmare va vedea în peisajul polar Infernul dantesc, simbolizînd aici un deşert psihic. Potrivit personalităţii femeii invocate, această criză a eului poate avea atît caracter moral, poetic sau religios, cît şi toate acestea laolaltă. Ceea ce aici nu este decît plurivalent devine polivalent în titlul din 1855 : *Spleen*, neologism echivalent cu plictis, melancolie sau *mal du siècle*, nu ne mai oferă lămuririle de care şi textul însuşi ne privează, ci nu face decît să rezume atmosfera poemului într-un termen atît de general, încît ne-am putea aproape şi lipsi de el. Afirmaţia aceasta nu o putem face în legătură cu titlul definitiv din *Les Fleurs du Mal*, de altfel singura variantă faţă de textul din 1855, cu excepţia majusculei de la *«Toi»*. *De profundis clamavi* sînt primele cuvinte din psalmul 129, cunoscut printre altele pentru că este citit în missa pentru morţi. Primele versuri ale sonetului baudelairian se prezintă acum ca simpla traducere a titlului său latinesc ; *«Toi»* este Dumnezeu, iar restul poemului o ilustrare a lui *de profundis*, tradus prin *«gouffre»*, totul fiind o rugăciune. Comparat cu versiunile anterioare, acest titlu conferă textului un maximum de univocitate, scutindu-l astfel pe cititor de efortul unei interpretări mai aprofundate. *«Sclav al Jeannei Duval»*, cum devenise după un comentator, *«Baudelaire se îndreaptă într-o rugăciune către Dumnezeu, parafrazînd textul biblic. Apelul la milă nu i se poate adresa fiinţei absurde care era mulatra»*. Sedus de titlu, acest comentator se crede absolvit nu numai de o explicaţie mai pătrunzătoare, ci chiar şi de o lectură exactă a textului. La drept vorbind, în sonet nu e nicidecum vorba de parafraza psalmului întreg, ci cel mult a primului vers : în afara acesteia zadarnic s-ar căuta în poem conştiinţa păcatului din Vechiul Testament şi o dorinţă clară de mîntuire. În plus, acel *«Toi»* din primul vers rămîne încă de identificat, ceea ce e cu atît mai evident cu cît titlul însuşi omite destinatarul invocat de către psalmist, *«ad te domine»*. Supradeterminarea exercitată de titlu invită deci la o lectură superficială şi riscă astfel să sărăcească textul. Adoptînd poziţia esteticii receptării, am putea spune : Alt titlu — alt text.

Nerval, autorul celui de-al doilea sonet, a procedat în sens invers :
Ballet des heures (Ms.)
Artémis (1854)

La treizième revient... c'est encore la première ;
Et c'est toujours la Seule, — ou c'est le seul moment :
Car es-tu Reine, ô Toi ! la première ou dernière ?
Es-tu Roi, toi le seul ou le dernier amant ?...

Aimez qui vous aima du berceau dans la bière ;
Celle que j'aimai seul m'aime encor tendrement :
C'est la Mort — ou la Morte... O délice ! ô tourment !
La rose qu'elle tient, c'est la Rose trémière.

[4] Robert-Benoit Cherix, *Essai d'une critique intégrale : Commentaire des «Fleurs du Mal»*, Genève, Paris, 1962, pp. 129 şi urm.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

9 *Sainte napolitaine aux mains pleines de feux,*
Rose au coeur violet, fleur de sainte Gudule :
As-tu trouvé ta Croix dans le désert des Cieux ?

12 *Roses blanches, tombez ! vous insultez nos Dieux,*
Tombez, fantômes blancs, de votre ciel qui brûle :
— La Sainte de l'Abîme est plus sainte à mes yeux !

Poemul însuşi refuză un aces comod, datorită mai întîi stranietăţii formei sale, caracterului eliptic al frazelor marcate cu puncte de suspensie, întrebărilor fără respuns, devalorizări exprese a unui anunţ prin altul şi alternării permanente a destinatarilor. Un du-te-vino, pare-se, de personaje şi obiecte vagi şi poate cu caracter alegoric : rege sau regină, mortul sau moarta, o sfîntă napolitană sau flamandă, o roză sau mai degrabă o nalbă, violetă sau albă, sau mai multe. Aceasta în ceea ce priveşte sonetul însuşi. *Ballet des heures*, adică titlul manuscris, nu întîrzie a da o explicaţie a enigmei din primul vers : *«la treizième»* este a treisprezecea oră, iar identitatea celei de-a treisprezecea şi a celei dintîi este cea a orelor respective pe cadran. Urmază apoi cele douăsprezece ore pe care le reprezintă succesiv diferitele personaje şi obiecte, alcătuind o horă sau un dans macabru. Încă o dată titlul îl invită, aşadar, pe cititor să nu-şi bată prea mult capul cu o lectură precisă. De vreme ce nu cunoaştem baletul la care pare a face aluzie piesa, nu vom stărui asupra întrebării de a şti de ce anume orele sînt simbolizate într-o manieră atît de bizară. Or, o asemenea liniştire a conştiinţei filologice este împiedicată de către cel de-al doilea titlu, definitiv, cel al *Artémis*. Acum cifrele şi personajele nu se mai lasă corelate cu orele şi nici puse într-o ordine succesivă. În plus, Artémis, deşi numită în titlu, nu mai revine în text şi nici nu se lasă identificată cu nici unul dintre celelalte personaje, originea sa antică şi păgînă contrastînd ritos cu pecetea creştină şi chiar mistică a restului. Dacă admitem, aşa cum a făcut-o Karl Heinz Stierle că alegerea lui *«trémière»* din rîndul 6 provine din încrucişarea fonetică dintre *«treizième»* şi *premiére»* de la început [5], numele zeiţei nu s-ar datora oare aici celor două componente franceze ale sale, *«art»* şi *«émis»*, aceasta din urmă în sensul de *«énoncé, produit, mis à disposition»* [6], ceea ce ar implica o întreagă poetică ? Oricum, noul titlu, dacă îi redă poemului complexitatea sa originară, prin incompatibilitatea sa îl îmbogăţeşte cu o iritare în plus sau, ca să-l citîm pe K. Stierle mai sus menţionat : *«Nerval (hat) sich für den dunklen Titel entschieden, und damit, in der Diskrepanz von Titel un Gedicht, eine zusätzliche Dimension des Geheimnisvollen gewonnen... Der Versuch, im Auffinden des verbirgenen Sinns die Verbindung von Titel und Gedicht auch thematisch zu rechtfertigen, geht von einer Poetik aus, die für Nerval nicht mehr angemessen ist»*.

În definitiv, Nerval optează pentru titlul obscur, Baudelaire pentru titlul univoc, prea univoc. Ni-l amintim pe Mallarmé care îşi manifesta neîncrederea în titlul *„qui parlerait trop haut»* [7]. Comparaţia stabilirii titlului confirmă, aşadar, ceea ce critica a recunoscut între timp pe alte căi, vreau să spun că poetul *Himerelor* s-a angajat pe drumul modernităţii într-un mod mai amplu decît cel al *Florilor Răului*. Rămîne de spus că aceste cîteva exemple nu rezumă nicidecum ansamblul posibilităţilor realizate de titlul de poezie modern. Trebuie să adăugăm aici mai cu seamă titlurile care, prin ele însele, adică prin propria lor polivalenţă, îl anunţă pe cel al poemelor, precum *Tours* de Cendrars care desemnează şi clădirea şi călătoria, sau *La Femme 100 têtes*, Max Ernst scriind cuvîntul *sans* în cifre.

O ultimă remarcă metodologică sau autocritică : în mod normal cititorul nu va ţine seama de titlu sau cel puţin de existenţa lui decît după lectura unui text de genul nervalian, aşteptînd acum din partea titlului lămurirea pe care textul i-o refuză. Un studiu ca al nostru prezintă deci riscul de a se bizui prea mult pe o atenţie egală din partea cititorului, de a pleca în fond de la un cititor ideal şi de a exagera prin urmare importanţa reală a titlului. Trebuie totuşi să urmărim pista o dată aleasă. Dat fiind că titul poate reduce, confirma sau spori

[5] Karlheinz Stierle, *Dunkelheit und Form in Gérard de Nervals «Chimères»*, München, 1967, p. 118.

[6] Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, 1967, s.v. «émettre».

[7] Citat după Hoek, 1981, p. V.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

gama semantică a unui text, el este fie jenant, fie inutil, fie dezirabil. Sînt însă condiții în care titlul nu determină numai sensul, ci trebuie în primul rînd să semnaleze pur și simplu existența unui sens, așa cum o demonstrează ultimul nostru exemplu, «Cîntecul de noapte al peștelui».

Morgenstern : *Fisches Nachtgesang*

Fără acest titlu, textul ar consta în cel mai bun caz din descrierea abstractă a unei succesiuni de silabe lungi și scurte, accentuate și neaccentuate, poate dintr-o schemă metrică latinească sau grecească. Prevăzute cu titlu, semnele reprezintă mișcările gurii peștelui, dobîndindu-și astfel o semnificație incontestabil profundă.

Titlul în arte

Iată-ne la frontiera unde reîntîlnim celelalte arte și titlurile lor, îndeosebi pictura și muzica. Semnalez în acest sens articolul sugestiv al lui Butor din cartea sa *Répertoire IV*. Pentru a încheia, nu vreau să reții decît un singur lucru : ca și în poezie, titlul sau inscripția nu datează nicidecum din epoca modernă, cînd el face nu atît să explice conținutul unei picturi abstracte sau al unei piese muzicale atonale, cît să împingă pînă la absurd — să-l privim pe René Magritte — însăși această nevoie de explicație a publicului. Dimpotrivă, tot secolul al XIX-lea este cel care a făcut aproape obligatoriu titlul în artele frumoase devenite autonome. De acum înainte un tablou nu se mai explica prin voința exclusivă a unui mecena ilustru și nici o piesă muzicală prin funcția socială pe care o avusese înainte vreme ca dans, marș, decor al unei serbări publice sau element liturgic. În rezumat, în arte ca și în literatură titlul oricît de minuscul ar fi el, nu rămîne mai puțin indicator sensibil al schimbărilor estetice și sociale.

Arnold ROTHE

(În românește de Sorin MARCULESCU)

SPRE O ISTORIE INTERNĂ A LITERATURII

Semnificativă apare situația mobilității istoriei literaturii între domeniile constituite ca istorii ale celorlalte arte. Periodic, unele dintre principiile și metoda ei sînt regîndite și, în consecință, definiția globală a domeniului este reformulată. *«Lectura deschisă»* [1], ca posibilitate a criticii de a redescoperi textul, ca și premisele filologice create prin definitivarea științifică a textelor, obligă istoria literară să-și revadă punctele de vedere critice care au guvernat selecția și ierarhizarea valorilor. Considerată, pe rînd sau simultan, ca dependentă de științele istoriei culturii și filologiei, de estetică, sociologie sau psihologie, istoria literaturii datorează acest regim pe de o parte mobilității proprii naturii obiectului ei : literatura, iar pe de altă parte complexității ideilor tezaurizate în ea și revendicate de toate compartimentele, specializate astăzi, ale vieții spiritului. La umbra istoriei literaturii și profitînd de prestigiul ei de știință cu domeniul precis delimitat, tentează să se înfiripe o *«istorie sociologică a literaturii»* sau *«o sociologie istorică a faptelor literare»*, adică o organizare pe principiu istoric a

[1] Adrian Marino, *Introducere în critica literară*, Ed. Tineretului, București, 1968, Cf. paragraful *«Deschiderea continuă»*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

studiilor actuale de sociologie a literaturii înregistrată deja ca ramură a sociologiei generale. Un Pierre Orecchioni (din şcoala de sociologie a literaturii formată în jurul lui Robert Escarpit), speculînd pe ideea întemeierii cu metodă a istoriei sociologice a literaturii, neglijează faptul că sociologia literaturii, spre deosebire de istoria literaturii, se ocupă, în principal, cu aspectele extrinseci ale fenomenului literar. Exagerează rolul sociologiei literaturii şi oblitereză nepermis, pînă la confuzie dizolvantă, tocmai fondul major, ireductibil, al istoriei literare care urmăreşte evoluţia internă a literaturii, atunci cînd afirmă : *«Orice istorie a literaturii demnă de acest nume este, deci, prin definiţie, o sociologie a literaturii»* [2]. Primatul istoriei literare, ca privire totală (în adîncime, ca şi în orizontalitate) asupra fenomenului literar, fusese stabilit, oarecum polemic faţă de sociologie, încă de Gustav Lanson. Ceea ce s-ar mai putea adăuga sînt nuanţe de ordin estetic.

Nestatornicia normelor şi ambiguităţile funciare ale regimului rezultat din contiguitatea cu alte ştiinţe, contiguitatea însăşi, ne întoarce spre o problemă veche a esteticii, «materialul» prin care se exprimă literatura : cuvîntul. Ca şi critica literară, istoria literaturii înseamnă *«a scrie despre faptul de a scrie»*, ceea ce nu e tot una cu a scrie despre pictură, sculptură ori muzică la un moment dat sau în istoricitatea lor. Istoria oricărei arte poate să fie, ca şi istoria literaturii, o epopee a formelor [3], numai că despre evoluţia literaturii ca artă a cuvîntului se referă tot prin cuvinte. Faptul că alchimia creaţiei literare supune limba unei arte combinatorii, nici aceasta neschimbată, nu conferă literaturii privilegiul de a se diferenţia radical de orice altă manifestare a spiritului care apelează la limba epocii ca instrument de comunicare directă. Cu toate acestea literatura şi-a autonomizat existenţa între domeniile culturii, ea delimitîndu-se tocmai prin cultivarea sensului secund, figurat, deci indirect, al cuvintelor. Mai mult, de existenţa ei străveche depind estetica literară, critica, teoria literară, în parte influenţate acum de direcţiile noi ale poeticii şi semioticii literare. Şi etajarea continuă cu istoria literaturii, a cărei raportare la obiect a fost la un moment dat definită excesiv, spre a vindeca excesul istoricismului pozitivist. Metafora macabră a lui Serge Doubrovsky *(«... se perpetuează, pe cadavrul literaturii, monstrul istoriei literare»* [4]), nu numai că sancţionează sever şi descurajează pe lansonienii întîrziaţi în descriptivism steril, dar, ca revers, duritatea ei indiscretă şi contestatară poate crea istoricilor literari, psihologic vorbind, repulsie faţă de propria lor preocupare. Imaginea în cauză poate implica în subconştient asocierea actului critic cu actul necrofag al hienei. Dar, rezistînd unor asemenea îndrăzneli de imaginaţie, fiecare generaţie de istorici literari nu va înceta să-şi pună problema revederii metodelor, în funcţie de cîştigurile ultime ale ştiinţelor umaniste şi ale teoriei limbajului, obiectul rămînînd acelaşi.

Istoria literaturii este mereu atacată în punctul ei cel mai vulnerabil : metoda, adică sistemul de reguli aplicate în studierea literaturii spre a-i valorifica sensul profund şi universal durabil. Însă sursa metodei n-o vom găsi decît în interiorul obiectului. Metoda e o premisă teoretică bazată pe corelaţia între legile interne ale obiectului şi principiile studierii acestuia, principii stabilite pe calea inducţiei şi deducţiei. Dacă metoda emană din intern, înseamnă că aflarea ei presupune o suită întreagă de experienţe de lectură făcută în persepectivă istorică şi judecată a părţii văzută ca element al unui sistem, o operaţie de selecţie şi situare sigură pe scara valorilor. Interesant de observat că anumiţi istorici literari — cum de exemplu Lanson — şi-au pus problema metodei şi au teoretizat asupra ei, după ce au elaborat un tratat. A aduce argumente de mare profunzime pentru calificarea axiomatică a faptului literar şi clasificarea lui temporară într-o ierarhie — nici ea imobilă — este un gest spiritual complex. Pe lîngă dificultatea de a fi complex, acest gest mai este pîndit de caducitate cel puţin în parte, de vreme ce evoluţia formelor literare poate să aducă în prim plan noi valori, iar cele vechi, estompate, rămîn pe o treaptă inferioară, ca simple exerciţii tradiţionale, pregătitoare. Nu numai literatura e un proces, dar şi istoria literaturii, ca, principală ştiinţă a ei, este de asemenea un proces. Destinul judecăţii istorico-literare repetă oarecum destinul operei pe care se aplică. Sau, îl repetă pînă la punctul în care textul se lasă însoţit de o etichetă în care se exprimă un anumit mod de receptare, dictat de spiritul epocii care îl adoptă.

[2] Cf. Robert Escarpit, *Literar şi social*, Univers, Bucureşti, 1974.
[3] G. Călinescu, *Principii de estetică*, Scrisul Românesc, Craiova, 1974.
[4] Serge Doubrovsky, *De ce nouă critică ?*, Univers, Bucureşti, 1977, p. 99.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Vine un alt val al recepării, şterge eticheta veche şi înscrie alta. Aşadar, textul este salvat prin repetatele actualizări *(hic et nunc)*, în timp ce judecata istorico-literară mai veche e abandonată sau cel mai adesea devine document, pentru o mentalitate şi o metodă critică. Un Călinescu credea în *«judecata stabilă»*, *«definită»*, dar numai ca punct de vedere personal neschimbat. Dar tot el admite şi adevărul că *«judecata poate evolua»*. Dacă în cazul literaturii substratul nu se schimbă, în istoria literaturii el poate fi ritmic înlocuit. Substratul fiind opera scrisă — de literatură sau istoria literaturii — asupra căreia, diferenţiat, acţionează timpul. Conştiinţa complexităţii şi ireversibilităţii acestui proces ar trebui să antreneze vehemenţa discuţiilor despre neajunsurile de metodă şi limbaj ale istoriei literaturii, spuse şi ele devenirii, ca şi mijloacele literaturii.

Din această perspectivă, experienţele pozitiviste ale istoriei literaturii, bazate mai mult pe restituire descriptivă a trecutului şi mai puţin pe analiză, văzînd opera în sine, izolată de tradiţie şi posteritate, întîrziind, cu imense pierderi de nuanţă psihologică, în biografia exterioară a scriitorului, în legătură cu epoca, aceste experienţe, spuneam, nu reprezintă decît un moment, o vîrstă traversată cu necesitate de ştiinţa în discuţie. A veni astăzi să strivești sub persiflări şi negativisme, exhibate în speculaţii zgomotoase, cîştigurile unei metode ca aceea pozitivistă e şi nedrept şi neconstructiv. Din deceniul al treilea, adică de la şcoala formalistă încoace, în eseistica franceză, mai ales, au proliferat astfel de contestări îndreptate contra concepţiei lansoniene, însă nu s-a scris o nouă istorie a literaturii franceze, bazată pe metode noi şi, care dacă nu să egaleze în monumentalitate opera lui Lanson, măcar să fi făcut un început. Colectivul condus de Antoine Adam a elaborat o *Littérature française*, care repetă tehnica tipografică tradiţională (lansoniană), iar ca metodă şi limbaj oferă spectacolul eterogeniei. Sistematizarea materiei, făcută în principal după criteriul genurilor (roman, poezie, teatru), nu aduce nimic nou. Cea mai valoroasă rămîne contribuţia lui Zumthor din capitolul privind seriile literaturii medievale.

Dialectic, momentul negaţiei trebuie să fie urmat, constructiv, de înlocuirea lucrului negat prin altul, efectuat în act. Aceasta ar fi o formă de contestare subiacentă, discretă şi activă. Confucius spunea că *«este mai bine să aprinzi o luminiţă decît să protestezi împotriva întunericului»*. E un gest al cărui risc merită să fie asumat în ideea că va avea consecinţe mai bune. A nega la nesfîrşit academica, *«prăfuita istorie a literaturii»* [5], fără s-o rescrii în fapt, înseamnă să favorizezi dezordinea valorilor, dizlocarea din dinamica întregului şi singularizarea, adică absolutizarea lor. Or, istoria literaturii tocmai asta propune : ordinea valorilor şi integrarea lor într-un sistem.

Orice schimbare în modul de a concepe istoria literaturii nu e cauzată atît de o criză a metodei cît de mutaţia produsă în exigenţele spiritului, fapt care cheamă o altă metodă. Aflată mereu în actualitate, critica curentă înregistrează prima această schimbare şi o semnalează, ca orientare, istoriei literare. Aceasta din urmă, clarificată asupra provizoratului unora dintre metodele o vreme operante, va recepta înnoirea ca pe o condiţie a supravieţuirii ei. Utilitatea criticii în constituirea istoriei literaturii adaugă orientării teoretice şi o contribuţie de fond. Chiar din momentul apariţiei operelor literare, critica elimină şi descurajează nonvaloarea, dă note valorii, netezind calea pe care se va mişca istoria literaturii. O privire îndreptată dinspre critică spre istoria literaturii nu poate să nu observe că şi criticul, atunci cînd evaluează opera, are în minte o ierarhie universală a valorilor înregistrate de istoricul literar, valori referenţiale şi termeni de comparaţie tacită sau expresă. *«În realitate, critică şi istorie literară sînt două înfăţişări ale criticii în înţelesul cel mai larg»* [6], scria Călinescu. Relaţia de reciprocitate este amendată de acceptarea nuanţată a prevalenţei criticii : *«Este cu putinţă să faci critică curată fără proiecţie istorică, cu toate că adevărata critică de valoare conţine implicit o determinaţiune istorică, dar nu e cu putinţă să faci istorie literară fără examen critic»*. Scriind despre *«tehnica criticii şi istoriei literare»*, Călinescu nu le aşează în contradicţie, dimpotrivă teoretizează armonia lor într-o tratare simultan axiologică şi diacronică a operelor literare. Mai direct : *«Critica şi istoria* literară sînt două momente din acelaşi proces. Nu poţi fi critic fără perspectivă literară, nu poţi face istorie literară fără criterii estetice, deci fără a fi critic». Istoricul literar, de neconceput fără vocaţia criticului, va fi mai comprehensiv în

[5] Vezi Marcelin Pleynet, *Lautréamont politic*, în vol. *Pentru o teorie a textului*. Antologie *Tel-Quel*, Univers, Bucureşti, 1980.

[6] G. Călinescu, *op. cit.*, articolul intitulat : *Tehnica criticii şi a istoriei literare*, publicat iniţial în rev. *Adevărul literar şi artistic*, mai, 1938.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

fața artei dacă el însuși va fi făcut operă de artă, consideră Călinescu. Și astfel se definește profilul intelectualului capabil nu numai să teoretizeze, dar să realizeze *«istorie literară ca știință inefabilă și sinteză epică»*. Deși cumulează vocațiile, Călinescu nu elimină orientarea teoretică largă, de informare preliminarie, asupra conceptelor de bază operante în organizarea istoriei sale literare. Îl interesa conceptul de istorie și definirea lui (după Monod și Xenopol), orientările estetice contemporane (Croce și Dragomirescu), filosofia generală (Kant și Hegel), conceptele de «structură» (în istorie) și excesele lansonienilor etc.

Talentul, informația, concepția, spiritul de sinteză creatoare, privirea comparatistă fixată din perspectiva și în favoarea literaturii naționale, expresivitatea limbajului (și nu numai acestea) fiind atributele personalității, fac din Călinescu o paradigmă inhibantă pentru posteritatea lui, în materie de istorie literară. *Istoria literaturii de la origini pînă în prezent* va funcționa ca reper și termen de comparație pentru orice sinteză istorico-literară elaborată individual sau în colectiv (deși, după Călinescu, istoria literaturii în colaborare e o aberație). Modelul ei forțează în același timp la reconsiderarea întregii noastre tradiții istorico-literare. Numai în jumătatea de secol (1885—1941), cît trecuse de la publicarea celei dintîi istorii literare semnate de Aron Densușianu, istoriografia literară românească realizează un salt spectaculos prin Călinescu. Literaturi mai vechi și de aceea mai exersate și mai mari, cum sînt literaturile engleză și franceză, n-au avut un istoric genial, de talia acestuia. Ce-ar fi realizat Călinescu în situația de a sintetiza nouă secole de literatură, cum avea Franța, de exemplu, și nu trei secole de scris cultural și artistic, cum îi oferea literatura națională ? Călinescu — va putea spune cineva — n-a avut un material rafinat de tradiții literare foarte vechi, că deși el reneagă «pioasa confuzie» între cultură și literatură, o comite totuși, răscumpărînd «complexe» într-o creație monumentală. Și nu va avea dreptate. Călinescu nu și-a pus la contribuție geniul pentru a atribui valoare nonvalorii. Dar spiritul lui constructiv nu poate concepe edificiul fără temelii. Nimic nu apare spontan într-o literatură — cum argumentează el, invocînd literaturile italiană și franceză — totul se acumulează treptat, de la *«formele simple»* cvasifolclorice, la formele estetice studiate. Negațiile dizolvante afișate în deceniile trei și patru de B. Fundoianu sau Eugen Ionescu, care mai pot fi luate și ca simple manifestări ale unei fronde de conjunctură, n-au fost altfel tratate de Călinescu în articolele sale polemice. Natural atașat tradiției, istoricul nostru literar se situează în interiorul fenomenului pentru a realiza ceea ce el numea «vizionarea integrală», *«o istorie literară de substanță, nu de nume proprii și cifre»*. În concepția sa, literatura română, ca orice altă literatură națională, e un tot unitar, un sistem structurat organic ; părțile constitutive, inseparabile, sînt ținute la un loc de firele rezistente ale permanențelor tradiționale integrate, prin forme mereu înnoite, în spirala dezvoltării dialectice. Sinteza și integrarea fiecărei opere în acest proces evolutiv se fac simultan cu analiza și evaluarea ei ca produs al sublimării necontenite a tradiției. Profund cunoscător al teoriilor contemporane asupra metodei în istoria literaturii, Călinescu se retrage în propria metodă, în parte învățată, în parte intuită și deci creată, făcînd prima (și deocamdată ultima) mare *istorie internă a literaturii române*. Este istoria *«unei singure literaturi de la Alpha la Omega»*, cum scria el în corespondența către Rosetti. În felul acesta s-a pășit peste o etapă, aceea a unei istorii literare pozitiviste, documentar-descriptivă și simplu informativă. Dintr-o astfel de istorie a literaturii nu avem decît fragmente.

Orice definiție dată științei istoriei literaturii implică și metoda prin care ea se realizează. Iar metoda, mereu mobilă pe fundamentul cronologiei, receptivă la nou, înseamnă disciplina studiului. Nici o istorie literară, fiind totuși istorie, urmărind adică un proces, o devenire a fenomenului studiat, n-a putut renunța la acest fundament, vizibil sau nu. Dar pe de altă parte, criteriul istoricității nu are numai semnificații exterioare, de ordonare a materialului într-un anumit sens. Mai ales că în momentul actual al istoriei literare, cînd datarea marilor opere s-a încheiat, acest gen de ordine, exterioară, nu mai presupune nici un efort din partea istoricului literar. Materialul se supune analizei gata ordonat din acest punct de vedere. Criteriul istoricității funcționează însă și în studiul intern al literaturii. Devenirea ei interioară, de la valori simple la valori complexe e problema reală a istoricului literar. Ca și metoda, criteriile valorizării vin din intern, cum constatau Wellek și Warren : *«Seria evoluțiilor se stabilește prin raportare la un sistem de valori sau norme, dar aceste valori însele se desprind numai din contemplarea procesului evolutiv. Există aici, trebuie să recunoaștem, un cerc*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

vicios : procesul istoric trebuie să fie judecat după anumite valori, dar scara valorilor ea însăşi este luată din istorie» [7]. Vom observa însă că istoricul literar va opera simultan două serii de ierarhizări valorice, diacronic şi sincronic, fiecare avînd importanţa ei. Cea dintîi e oarecum mecanică, presupunînd că timpul sporeşte calitativ şi cantitativ valorile, conform principiului : *«B derivă din A»* [8]. Numai că B reprezintă o nouă valoare, care nu mai reţine în sine decît puţine elemente din cea anterioară. Continuitate şi discontinuitate, elemente de stabilitate stăruie dincolo de ceea ce se schimbă fără încetare. Marile valori artistice apar pe fondul constituit al tradiţiei, subtil sau zgomotos negată printr-un aşteptat eveniment de ruptură. Negarea tradiţiei e, în acelaşi timp, şansa ei de supravieţuire în forme sublimate, sens evolutiv legic, propriu dinamicii literaturii. Cea de a doua serie de taxinomii ierarhice e mai activă în selecţii. Ea asigură debitul valoric al afluentului, sincronic adus spre fluviul istoriei literare ce îşi urmează imperturbabil cursul ascendent şi lărgit. «Ochiul» critic al istoricului literar priveşte mai încordat atunci cînd îşi asumă selectarea şi ierarhizarea operelor literare într-o anume perioadă, pe care le şi include în istoria genului ca valori—paradigme.

(Continuare în nr. viitor)

Elvira SOROHAN

[7] René Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii*, E.P.L.U., Bucureşti, 1967 p. 339—340.
[8] *Idem*, p. 68.

În curînd

G. CĂLINESCU – «APROAPE DE ELADA»

Oratorie şi cerebralitate • Prietenele noastre cărţile • Discriminaţii • Civilizaţie şi cultură • La un symposion platonic • Rostul femeii române • Universitate — universalitate • Zgomotul liniştii • Postulatul filosofiei • Ernst Cassirer • Estetica lui Parini • G. Borgese • În privinţa literaturii lui Stendhal • Lectura romanului epistolar.

Texte inedite

Colecţia «CAPRICORN», Nr. 2 (260 p. – 10 lei)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Zoe Dumitrescu-Bușulenga

I. SCHIȚĂ DE PORTRET

Dacă ar fi să încercăm o schiță de portret al lui Alexandru Rosetti, în felul în care domnia-sa și-a întreprins portretele literare, ar trebui să mergem la o prea înaltă școală ca să deprindem meșteșugul acela aparent atît de simplu, dar cît de rafinat totodată, al succesiunii citorva momente prinse pe viu, exact observate, concise, definitorii, cloasonate parcă, «țesute din fire de aur și sineală», care au fixat în memoria noastră imaginile indelebile ale lui Ion Barbu, Matei Caragiale, Tudor Arghezi ori Theodor Pallady.

Meșteșugul acela apare simplu, spuneam, numai la suprafață, fiindcă autorul portretelor merge întotdeauna la esență, în ciuda faptului că relatarea pare anecdotică. Procedeul este de o dificultate maximă: el angajează o mișcare particulară a intelectului, izvorîtă dintr-o percepție rapidă și exactă a obiectului descripției pe o trăsătură absolut caracteristică și cristalizată într-o expresie de clasică parcimonie verbală.

Bănuim că acest procedeu purcede dinspre Caracterele lui La Bruyère, adăogîndu-și veștmintele unei clasicități sud-est europene, tincturate de un simț de observație mai ascuțit și ușor sceptic, specific mai cu seamă Luminilor tîrzii. Astfel stînd lucrurile, portretistul caracterolog Alexandru Rosetti rămîne, evident, de neimitat, pentru noi ca și pentru alții, inconfundabil în adevărul ochiului său adînc, fără greș, în humorul său tolerant, în strunjirea perfectă a materialului artei sale!

Și am îndrăznit supoziția modelului lui La Bruyère, deoarece l-am socotit pe acest scriitor român neîncetat un clasic și un european. L-am privit pe marele și originalul intelectual drept avatar al unui timp anume, în care înfloreau exemplar trainicele prietenii între scriitori (pe deasupra disputelor acerbe) și se desfășurau, cu opulente generozități, mecenatele rodnice. Asemuindu-l adesea cu iluministul Friedrich Nicolai, renumitul editor, amicul și susținătorul lui Lessing și al filosofului Moses Mendelssohn, unul din cei mai celebri «patroni» ai literelor germane și europene din secolul XVIII, mi s-a părut că-i intuiesc lui Alexandru Rosetti genul proxim. Dar aducîndu-l între noi, aici, în spațiul românesc, unde, în răstimpul dintre cele două războaie mondiale și după 1944 pînă astăzi, n-a încetat să-și desfășoare activitățile și prezența benefică, socot că i-am putea fixa, cu slabele noastre puteri, diferența specifică.

L-am cunoscut nu chiar în toiul vastei sale opere de ctitorie a cărții, ci mai tîrziu, în cabinetul directorial de la fosta Editură a Fundațiilor, devenită Editura pentru literatură. Directorul, om de perfectă urbanitate, suna la ora unu fără zece pentru a-și pofti colaboratorii, consilierii și prietenii, la ceasul de conversație prielnică și subțire. Coborau pe rînd Camil Petrescu, Perpessicius, Petru Comarnescu, Virgil Teodorescu, Oscar Lemnaru și alții, tot atît de plini de vervă și de duh ca aceia. Profesorul Rosetti îmi făcea cinstea de a mă chema și pe mine, deși eram doar o simplă redactare în editura sa, cu gîndul, foarte delicat, deși încă nemărturisit, de a mă supune unei ucenicii pe care o credea necesară introducerii mele în breasla scriitoricească. În ceea ce mă privea, nu mă gîndeam în nici un fel la această intrare posibilă, dar profesorul probabil că da, pentru că

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

imboldului său stăruitor îi datorez primele pagini pe care le-am scris, începînd chiar din acea vreme, a neuitatelor colocvii.

Cînd se aflau de față Camil Petrescu («dom' Camil», cum îi plăcea profesorului să-i spună) și neastîmpăratul dialectician Oscar Lemnaru, întîlnirile erau explozive. Lui Lemnaru îi făcea o imensă, ghidușă plăcere să-l tachineze pe Camil, contrazicîndu-l neîncetat tocmai în cîmpul minat de orgoliu al strălucitului romancier: matematica și filosofia. «Dom' Camil» replica iritat, devenea violent în cuvinte și agitat în gesturi; Lemnaru insista în a-i demonstra că nu știe filosofie și se sprijinea în argumente mai cu seamă pe Leibniz și Spinoza, pe care el îi stăpînea perfect. Furtuna era pe cale să izbucnească. Dar Alexandru Rosetti, cu tactul său inegalabil, cu un gest de regizor priceput, cu ploaia proverbială a rîsului său contaminant, binefăcător, intervenea la timp ca un deus ex machina și toate lucrurile luau o întorsătură veselă, reintrînd în făgașul unui liber schimb de idei, într-o atmosferă de adevărată cultură, fără falii, fără rupturi de nivel.

Nu trebuie să uităm că ne găseam pe atunci în anii celui mai vajnic dogmatism și că, deci, profesorul menținea dialogul valorilor viu în jurul său. Cultura sa solid așezată dar atît de nobil neostentativă, gustul său de o siguranță superioară, experiența politică înțelepțitoare pe care o trăise, nu-l puteau lăsa invadat de valul înghețat, paralizant pentru mulți intelectuali democrați, al sociologismului vulgarizator, mutilant de cultură. Și nici nu-l puteau lăsa să se separe de Europa, din al cărei spirit, ca român, făcea parte integrantă.

Exigentul Mecena care, între cele două războaie, editase tot ce fusese mai de preț, mai autentic în literatura română, de la Tudor Arghezi la Ion Barbu, de la Matei Caragiale la G. Călinescu și Mihail Sebastian, a gîndit întotdeauna într-o perfectă sincronie cu continentul întreg, așa încît resimțea foarte acut pericolul de atunci al segregării în cultură. Și cum era și om de știință, sau în primul rînd om de știință (ca reputat istoric al limbii), Alexandru Rosetti avea necontenit reprezentarea necesității de informație la zi (dacă nu în aceeași lună, măcar în același an, spunea și scria domnia-sa). Punea la îndemîna ucenicilor săi întru știință o bibliotecă de specialitate completă la Facultate și la Institut, iar nouă, celor întru literatură, ne împrumuta și ne dăruia cărți, ținîndu-ne la curent cu aparițiile cele mai recente. Îndrăgostitul de Rabelais, Diderot și Voltaire ne informa despre cărțile și curentele noi de gîndire, despre evoluția operelor lui Jean Paul Sartre ori Albert Camus, nume pentru noi aproape necunoscute atunci, comenta, lucid și spiritual ca totdeauna, mișcarea europeană de idei, ne comunica, bucurîndu-se cu francheța-i obișnuită, succesele prietenilor mai vechi, români și străini, ca Mircea Eliade ori criticul francez de artă Jacques Lassaigne, autor al unei excelente monografii despre Luchian, înțelegînd încă de atunci că legăturile cu cei care reprezintă sau susțin cauza culturii românești în afară nu puteau și nu trebuiau să fie abolite.

Cînd, după cîțiva ani, în țara noastră stările de lucruri au fost repuse în matca lor firească, am avut norocul rar de a face prima mea călătorie în străinătate într-o mică delegație condusă de academicianul Rosetti. Experiența aceea venețiană din toamna anului 1964, trăită în cadrul Convegno-*ului* Eminescu *organizat de savanta Rosa del Conte de la Universitatea din Roma, cel mai proeminent specialist străin în eminescologie, și de Angelo Monteverdi, președintele Academiei dei Lincei, a fost atît de profundă, încît răsună pînă azi în mintea mea cu ecouri încă pline de prospețime, cu enorma-i încărcătură de utilitate, bucurie și frumusețe. A primi turburătorul mesaj al marii arte europene alături de un* connaisseur *rafinat ca Alexandru Rosetti înseamnă a trăi emoția estetică la o putere superioară, a recepta opera de artă deja decantată, trecută printr-un filtru de inteligență și cultură care-ți îngăduie distanțarea cu mai multă celeritate, facilitîndu-ți astfel judecata de valoare. Și în amețitorul, irealul oraș de pe lagună, încărcat de amintiri grele de frumusețe din varii timpuri și ținînd de multiple stiluri, cuvintele și mai cu seamă gesturile profesorului Rosetti conduceau curiozitatea noastră (a lui Mircea Zaciu și a mea), nouă și nesățioasă, cu o siguranță de încercat cîrmaci. Dar eram obligați, pentru a înțelege, să-l urmărim cu o atenție de adevărați stratigrafi, sensibili la cea mai neînsemnată inflexiune de glas ori mișcare de mînă. Fiindcă un deget ridicat în admirație superlativă arăta, în biserica Santa Maria ai Frari, spre un Tizian superb, înfățișînd înălțarea Sfintei Fecioare la cer, pictură care-ți tăia respirația. Dar tot acolo, însă în partea opusă, mîna întoarsă disprețuitor respingea kitsch-ul barochizant de pe mormîntul sculptorului Canova. Iar cînd mîna se mișca a nesiguranță, așa, în doi peri, te aflai cu certitudine în fața unui loc comun, atractios pentru turiști, lipsit însă de orice valoare reală.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Nici măcar cu venerabila catedrală San Marco n-a fost prea clement profesorul; a rîs îngăduitor la revederea excesivului tezaur de mozaicuri și aurărie amintind de un Bizanț bătrîn și obosit.

Am stat împreună la o cafea la Florian și la Quadri, respirînd o atmosferă settecentistă plină, de la mobilier la frește, de parfumul epocii, frivole și elegante. Într-o piațetă, unde dejunam la o trattoria cu prețuri accesibile, profesorul se amuza evocînd reprezentațiile de commedia dell' arte *care se dădeau cu secole în urmă acolo, în stradă și în casele rămase tale-quale. Și cu două-trei vorbe făcea să retrăiască o lume a culturilor apuse, într-o înviorătoare contemporaneitate, ca un știutor în preajma căruia toate valorile vorbesc.*

Într-o zi, după o masă la contele Giorgio Cini, bogatul colecționar care finanțase colocviul punînd la dispoziție superba sa fundație din insula San Giorgio Maggiore, dominată de severa arhitectură a lui Palladio, profesorul, foarte bine dispus, fîndcă dejunul fusese excelent, ne-a spus confidențial: «Știți, eu nu cred că tabloul acela pe care contele l-a prezentat drept Botticelli este autentic». L-am întrebat, firește, pini de curiozitate, ce-l determina să facă această îndrăzneață afirmație. Ne-a răspuns uimitor de simplu: «Capodopera te cheamă într-un fel irezistibil. N-am simțit nimic în fața așa-zisului Botticelli». Vorbele aveau însă ponderea unei intuiții de profunzime, a unui esprit de finesse incontestabil, operînd în orice ramură a culturii cu aceeași siguranță.

De atunci, cîștigînd experiență și pricepere, am făcut și eu, treptat, de nenumărate ori testul acela: se dovedea într-adevăr infailibil. Ca întotdeauna, profesorul nu acceptase nici atunci, nici măcar din politețe, el, cel atît de urban, un compromis în materie de calitate.

Am menționat și utilitatea practică a acelei călătorii, la nivelul relației umane. Ieșeam tîrziu, pentru întîia oară și cu destulă sfială, în Europa. Convegno-ul reunea pentru prima dată, pe lîngă savanții de prestigiu, români de acasă și români din toată lumea, specialiști în literatură română și comparată. Au fost de față Basil Munteanu, Victor Buescu, Alexandru Ciorănescu, George Uscătescu, Aurel Răuță, Ioan Guția, Paul Miron, Eugen Lozovan și mulți alții, din țări diferite și cu comportamente diverse la adresa României. Profesorul Rosetti a evoluat printre toți, români ori străini, ca un european desăvîrșit, cu politețe și dezinvoltură, impunîndu-le tuturor, fie amici ori mai puțin amici, eleganța propriului său stil. Pînă la sfîrșitul Convegno-ului, *toți au fost cuceriți de savantul și omul de lume, de prestigiul său științific și de farmecul său personal. Am învățat de atunci și lecția sagace a credibilității dobîndite prin ascendentul unei personalități strălucite, precum și pe aceea a valorii contactului uman pe plan internațional, în schimbul de idei. Europeanul Alexandru Rosetti și-a slujit țara exemplar și în această direcție.*

Am mai fost și de alte dăți, după aceea, împreună, în delegații în străinătate, cu prilejul unor congrese de specialitate. L-am văzut mereu la aceeași înălțime a misiunii sale de român și cărturar, alături de cele mai reprezentative figuri ale științei străine.

O dată, însă, cînd îndatoririle de specialitate ne-au purtat spre Elada, l-am întîlnit pe Alexandru Rosetti într-un loc anume, mult iubit de domnia-sa, locul de elecțiune al spiritului european.

Mă aflam pe Acropole, într-o dimineață de sfîrșit de mai, inundată de lumina albă a cerului atic în ceasul acela, cînd năvala macilor acoperea cu purpură vie marmorele de zăpadă cu vine viorii, și rătăceam turburată de emoție printre pietrele care vibrau armonios în soare. Și, dintr-o dată, l-am văzut pe profesor venind dinspre muzeu, acela unde Atena se sprijină în lance, iar caii nopții de Phidias își încordează gîturile nobile. Era și domnia-sa cu ochii în lacrimi. N-am putut profera nici unul nici un cuvînt. Ne-am strîns doar mîinile într-o mișcare spontană de solidaritate, într-un entuziasm tăcut, rod al unui moment fără seamăn: acela al întîlnirii cu sursele.

Aici, marele intelectual trăia o comoție unică, dezbrăcată de cuvinte și gesturi. Aici, gravitatea unui adevăr fundamental de cultură, de spiritualitate, scăldat în mit, covîrșirea orice altă reacție a acestei naturi superioare, dezvăluind-o în straturile ei cele mai profunde, ca în clipa întîlnirii cu absolutul. Se amestecau, poate, și imagini personale, adînc întipărite în colțurile cele mai ascunse ale sufletului, ca de pildă amintirea acelui basorelief delicat de marmoră, reprezentînd un superb, gînditor profil de fată ce semăna cu neuitata, admirabila Maria Rosetti.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Oricum, clasiciatea de fond a lui Alexandru Rosetti se revela și atunci, și se revalida în chip anteic, ca la orice întîlnire a europeanului cu Elada. Savantul, omul de cultură se întărea și se purifica în Castalia spiritului european (așa cum mărturisește a o fi făcut la propriu în antica Pytho, adică la apolinica Delphi), pentru a dobîndi noi puteri în realizarea misiunii sale de umanist. Căci, într-adevăr, lui Alexandru Rosetti i se aplică parcă, în deplină măsură, cîteva din versurile maturității goetheene, definind idealul neoclasic al omului: «Edel sei der Mensch — hilfreich und gut / Denn daß allein unterscheidet ihn von / allen andern Wesen die wir Kennen».

Și pînă astăzi, în ciuda «accidentelor calendaristice» (cum pe bună dreptate le numește) care s-au succedat inexorabil, umanistul Alexandru Rosetti își îndeplinește, în știința și cultura românească, misiunea sa nobilă și generoasă. Fie ca prezența sa, atît de benefică, de tonică, între noi, să se prelungească dincolo de orice convenționale bariere înălțate de dușmănosul Cronos, învins de seninătatea neturburată a sărbătoritului nostru și activitatea sa intelectuală să ne bucure, să ne învețe și să ne întărească prin ani și ani!

II. UN NOBIL DEZIDERAT TERENȚIAN

Le este, parcă, în zilele noastre, din ce în ce mai apropiată cărturarilor, dimensiunea, anevoioasa dimensiune a creativității. Și se ridică, firește, întrebarea despre rațiunile mai adînci ale acestei apropieri. Să fie, oare, o curiozitate doar alăturătoare, să fie doar o simplă mișcare mimetică aceea care-l poartă pe cercetătorul științific pe urmele sursei pe care o cercetează, într-o înrudită activitate cu pordusul culturii și creativității asupra căruia se oprește?

Ne îngăduim să credem că lucrurile stau puțin altfel și că la mijloc s-ar putea afla chiar un proces în curs, datorat devenirii însăși a fluxului metodologic la care obligă importanța majoră a științelor umane în zilele noastre, cînd cunoașterea reciprocă tot mai adîncită între popoare constrînge cercetarea să îmbrace proteicele fețe ale multi- *și* inter-*disciplinarității. Cînd istoricul devine, prin forța lucrurilor (și-a epocii sale) comparatist, cînd se vede nevoit să exploreze, pe lîngă document, vechiul și aproape unicul său obiect de cercetare, istoria mentalităților, istoria culturilor, să intre în cîmpul filosofiei culturii, să explice coexistența ideilor și imaginilor, începe să se miște în el resortul, pînă atunci ascuns, al propriei sale creativități. Pus în mișcare, așadar, de spectacolul irezistibil al desfășurării produselor spirituale, care alcătuiesc, totuși, partea cea mai stabilă a istoriei umanității, istoricul poate deveni (și devine adesea) el însuși scriitor și artist.*

Este, în devenire, cazul, nu particular de altfel, al lui Alexandru Duțu, al cărui ultim volum constituie un motiv de uimire și plăcere. Este vorba de volumul Călătorii, imagini, constante **, divers în componență, dar unificat, cum vom vedea mai jos, de un spirit istoric, care pune pecetea rigorii, a exactității, chiar peste efuziunile celei mai subiective viziuni, ale celor mai personale impresii.*

Volumul are conturul general al unei cărți de călătorie, dar a unei călătorii de o natură mai particulară, întreprinsă, în varii chipuri, prin cultură. *Sîntem purtați, e adevărat, prin lume, de la Atena la Tîrgoviște și la Ohrid, de la Berlin și Passau la Londra și Chapel Hill și New York. Dar împrejurările care ne prilejuiesc luarea de contact cu aceste locuri se datoresc unor întîlniri, nu întîmplătoare, ale autorului cărții, în acele locuri anume, cu o problematică ce le leagă, și cu specialiști ai problematicii cu pricina. Alexandru Duțu, istoricul mentalităților, al culturii, comparatistul, merge prin lume, privind-o, confruntîndu-se pe el și punctele sale de vedere, cu alte perspective, cu alți specialiști din alte colțuri ale globului. Și, parcă pe măsură ce înaintează în lume, i se limpezesc ochii, i se așează opiniile, și cultura sa de baștină capătă un profil mai definit.*

Cultura română între culturile lumii, iată subiectul de predilecție al autorului, la care se întoarce mereu, cu sporită înțelegere și substanțiale adaosuri de erudiție. Și cultura română, ca produs specific al spațiului sud-est european, este

* Editura Eminescu, 1985, p. 320 (Colecția «Sinteze»).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

neîncetat proiectată pe fundalul apartenenței certe la cultura europeană. Întreprindem, de pildă, o agreabilă micro-călătorie cu cartea de față în spațiul acesta atît de greu de descifrat de un ochi din afară, și într-un răstimp îndelungat de lupte și prefaceri, între secolele XV și XIX. Ne mișcăm printre ateliere de copiști foarte înzestrați sau tipografi pricepuți, ne familiarizăm cu rodul muncii lor migăloase, manuscrisele sau tipăriturile, de limbă românească, dar și în limbile greacă, sud-slave, arabă, cărți de cult, dar și de învățătură, de istorie, istorie politică, sau cu caracter literar. De la Neamț și Putna la Bistrița, de la Brașov la București, Iași, Snagov sau la Rîmnic, de la frumusețea recunoscută unanim a «izvodului moldovenesc», la eleganța cărții patronate de Chesarie de Rîmnic, trecem printr-o enormă, neîntreruptă producție de carte și-i urmărim iradierea în tot sud-estul, la popoarele grec, bulgar, sîrb, albanez, cînd acestora, aflate sub ocupația otomană, le era interzisă activitatea de tipărire. Atestată de documente provenite de la personalități proeminente ale acelor popoare, ca bunăoară Dositei Obradovici, circulația cărții din țările române devine un pasionant argument probant în favoarea continuității și a permanenței capacității de reînnoire a demersului intelectual românesc, așa cum îl înfățișează Alexandru Duțu. Și, mereu, întrebările retorice puse de autor țintesc, simultan, la particularizarea, la definirea specificității culturilor sud-estului, în funcție de cele trei elemente conjugate, cultură scrisă, cultură orală, cultură a imaginii, care au făcut posibilă trecerea de la o etapă de istorie la alta fără rupturi de nivel.

Specialistul în «modele» își întemeiază demonstrațiile pe o reconstituire minuțioasă și exigentă a climatelor mentale înăuntrul cărora se produce fenomenul receptării, climate traduse deopotrivă în operele literare, în atitudinile mentale și în rețeaua de imagini caracteristice pentru o etapă de cultură sau pentru o întreagă cultură. Iar în interiorul acestor climate, cultura română se arată a-și fi păstrat unitatea de fond, datorită tocmai prețioasei convergențe a celor trei factori mai sus pomeniți. Lumea noastră, care a păstrat indefinit vigoarea comunicării orale și a primit cartea tipărită fără elivaje grave, s-a bucurat de binefacerile unei întrepătrunderi particulare care a dat tradiției o forță cu totul neobișnuită, făcînd-o să fecundeze, cu elementele ei fundamentale aparținînd mentalității colective, intelectul și creativitatea cărturarilor și artiștilor, realizînd astfel originalul amestec de modernitate și arhaitate, observabil în toată cultura românească a secolului XX.

Și într-o secțiune specială, despre cultura comună, Alexandru Duțu introduce cîteva figuri de mari intelectuali și artiști români purtînd pecetea acestei vechi și statornice forme a minții, care i-a purtat, de altfel, spre o recunoscută universalitate. Nicolae Iorga, ca istoric, și Mihail Sadoveanu, ca artist făuritor de limbă și de epos național, sînt paradigmele cele mai expresive care ilustrează rodnicia apartenenței la o astfel de tradiție ce călăuzește și obligă la rămînerea într-o matcă îmbogățită necontenit cu toate cîștigurile colectivității în durata istorică. În aceștia, ca și în alții, autorul cărții descoperă acea putere ascunsă, imperativă, care configurează dinspre trecut, prezentul și viitorul neamului românesc.

Agrementată adesea de observații personale, de notații cu valoare de descripție literară, peisaj ori portret, proza comparatistă a lui Alexandru Duțu aduce un foarte interesant amestec, cum spuneam, de știință și literatură, de rigoare, istorică și documentară, și de selecție pricepută a elementelor de încadrare, cu accent deosebit estetic. Răsună, în cercetarea mentalităților întreprinsă de acest umanist modern, ecoul umanismului tradițional al Renașterii. În posesia celor mai noi instrumente de cercetare, domnia-sa vorbește cu tonul detașat-implicat al istoricilor cronicari din secolele XV și XVI, cu înțelepciunea lor plină de substanța omenescului, de dorința lor de cunoaștere și comunicare. Căci, în fond, acesta este țelul lui Alexandru Duțu, coincizînd cu atributele cele mai de seamă ale culturii noastre deschise și iubitoare de dialog, cuprinzătoare, prin natura ei cea mai adîncă, a tot ceea ce definește și încurajează umanul.

Și, de altfel autorul cărții acesteia noi și îmbietoare, Călătorii, imagini, constante, se înscrie în dimensiunile fundamentale ale culturii românești de ieri și de azi cînd afirmă, în finalul primului capitol: «...în fond, cercetarea comparată a mentalităților este o preocupare umanistă care își propune să înțeleagă mai bine varietatea realizărilor umane și să pună în valoare ceea ce poate contribui la cultivarea naturii umane, la desăvîrșirea omului».

Este, fără îndoială, în cuvintele lui Al. Duțu, un nobil deziderat terențian.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

OGLINZI PARALELE

BRENTANO ŞI BASILE *

Clemens Brentano (1778—1842) s-a consacrat fără răgaz de-a lungul întregii sale vieţi căutării şi descoperirii cărţilor burleşti şi romanelor din perioada Evului Mediu tîrziu şi a barocului. Catalogul bibliotecii lui, care în 1819 a fost scoasă la licitaţie, atesta o colecţie foarte bogată de manuscrise şi de stampe vechi. Aceste raritäţi au reprezentat pentru el o sursă permanentă de inspiraţie poetică şi adesea le-a reelaborat şi le-a folosit drept bază pentru propriile-i creaţii ; acesta este, de exemplu, cazul operelor *Bärnhäutter, Goldfaden, Schelmuffsky* şi al *Pentameronului* lui Basile.

Este greu să aflăm cu exactitate cum a cunoscut Brentano opera lui Basile. Tatăl lui, descendent din familia nobilă a Brentanilor, se transferase mai întîi la Frankfurt, devenind cetăţean al acestui oraş în 1762, şi este posibil ca poveştile napolitanului să-i mai fi fost încă familiare. Clemens spune, în *«dedicaţia»* la *Gockelmärchen : «Subiectul poveştii cu cocoşul şi inelul l-am auzit de copil de la un vorbăreţ negustor de ciocolată din Oltralpe»* [1].

Brentano ar putea fi considerat adevăratul descoperitor al lui Basile, pentru că de fapt menţiunea lui C. L. Fernow datează din 1808, pe cînd Brentano comandase deja, în aprilie 1804, librarului Wurringen, *Pentameronul*. Începînd cu 1805 lucrarea lui Brentano privind *«italienische Kindermärchen»* apare de mai multe ori citată în scrisorile lui [2]. Primul volum al lucrării *Spanische und italienische Novellen* datează din 1804 ; l-a publicat împreună cu soţia sa şi este probabil că şi cu această ocazie să fi dat peste Basile.

Brentano trebuie să fi simţit o ciudată atracţie faţă de această carte, aşa cum o arată anecdotele din corespondenţa dintre Brentano — Arnim — Fraţii Grimm. Iată un fragment din scrisoarea către Wilhelm Grimm, 15.2.1815 : [3] *«La Praga am mai cumpărat şi Pentameronul, Napoli 1749, 8°, 453 de pagini. Traducerea italiană* [din dialect napolitan — n. t.] *„Povestea poveştilor", pe care o am deja şi pe care o cunoaşteţi este, pentru a spune adevărul, mai puerilă şi nu atît de bine adaptată. Mi-aţi prefaţat ediţia şi doresc să vă exprim mulţumirile mele».*

În realitate însă fraţii Grimm nu au avut posibilitatea să vadă exemplarul lui Basile pe care îl poseda Brentano ; el le scrisese pe o foaie numai următoarele date privitoare la primul lui exemplar, adică acela tradus în italiană : *«Mica culegere italiană*

---

* Felix Karlinger, autorul acestui studiu, s-a născut în 1920 la München, a obţinut titlul de doctor în filologie în 1948, fiind apoi, succesiv, conferenţiar pentru acustică şi muzicologie la Universitatea tehnică din München (1950), conferenţiar pentru folclor şi literatură romanică la aceeaşi universitate (1959), profesor şef de catedră la München (1966) şi la Salzburg (1967). Din sutele de titluri ale bibliografiei sale, aprox. 50 sînt dedicate literaturii române. A publicat şi în reviste de specialitate din ţara noastră *(Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Synthesis, Studia et acta orientalia, Revue des études Sud-Est-Européennes*, ş.a.). Amintim cîteva din cărţile sale pe teme româneşti : *Rumänische Volksmärchen* (în colab. cu O. Birlea), Köln, 1969 ; *Der Gang Mariae zu den Qualen. Imblare pre la munci. Ein rumänisches Volksbuch des 16. Jahrhunderts*, Salzburg, 1976 ; *Das Märchen von Granatapfelbaum*, Neu-Isenburg, 1979 ; *Fragmente zur rumänischen religiösen Lyrik zwischen den beiden Weltkriegen*, Salzburg, 1980 ; *Rumänische Märchen ausserhalb Rumäniens*, Kassel, 1982 ; *Rumänische Sagen* (în colab. cu E. Turczynski), Berlin, 1982 (Cătălina VELCULESCU).

[1] *Clemens Brentano*, Gockel, Hinkel und Gackeleia, *Frankfurt, 1838.*

[2] *Reinhold Steig*, Clemens Brentano und die Brüder Grimm, *Berlin, 1914 pg. 204 ; a se vedea, şi Clemens Brentano*, Briefe. *hg. v. F. Seeba, II, 1951.*

[3] *H. Gürtler*, Briefe der Brüder Grimm, *1923.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de basme populare nu are un titlu special și începe în felul acesta: „Introducere la petrecerea lui Giovanni. Povestea sclavei, 264 pagini în 8° mic, s.l. & a.». Jacob Grimm i-a scris la 1.11.1811 lui Arnim: *«Pentameronul, pe care Clemens nu a mai vrut să mi-l împrumute sau să mi-l arate, îl am acum și eu: este plin de lucruri minunate, splendide, care mai există încă în Germania, dar sînt mult mai reduse».*

Frații Grimm au încercat cu perseverență în continuare să vadă exemplarele lui Brentano. W. Grimm scria la 12.7.1817: *«Dragă Clemens, dacă nu greșesc, dumneata ai o traducere italiană a Pentameronului lui Basile; noi avem aici două ediții ale cărții, dar amîndouă sînt în dialect napolitan, ceea ce pentru mine cel puțin reprezintă o mare greutate deși mă folosesc de ajutorul unui vocabular al dialectului napolitan; reușesc să înțeleg destul de multe fragmente dar adeseori mă mulțumesc doar să ghicesc cîte o parte. Ai putea să-mi împrumuți pentru cîtva timp ediția dumitale...; aș avea nevoie de ea numai la un rezumat pentru noua ediție a basmelor noastre; nu ne mai gîndim la o traducere, ar dura prea mult timp; pentru noi un rezumat este suficient, restul va fi realizat prin reelaborarea dumitale, care va fi în curînd publicată».* W. Grimm lui Arnim: 22.2.1819: *«Mi-ai face o favoare, dacă nu te-ar deranja, să-mi dai ediția (de fapt a lui Brentano) dumitale din Pentameronul lui Basile, o broșură unde în partea a douăsprezecea se află basmele în limba italiană și care a fost publicată probabil la Roma. Traducerea (sic!) în dialect napolitan o avem și noi. Eu însumi i-am cerut-o (lui Brentano) cam acum un an, dar el nu mi-a răspuns».* Arnim către W. Grimm: 14.5.1819: *«Clemens a plecat deja acum o lună în Vestfalia. V-ar fi trimis cartea căci era deja împachetată».* Jacob Grimm către Arnim, 3.11.1819: *«Dacă, așa cum am auzit sau citit, cărțile lui Clemens sînt scoase la licitație, cumpără-mi Pentameronul lui Basile, pe care doresc să-l am de mult; cred că exemplarul lui Clemens nu are nici un titlu; dacă este prea scump poate că mi-l poate împrumuta cel ce-l cumpără dacă este cumva vreun cunoscut».* W. Grimm lui Arnim, 5.4.1820: *«Trebuie să întreb încă o dată ce s-a întîmplat cu Pentameronul, dacă tu nu știi cumva ceva despre el».* Arnim lui W. Grimm, 3.6.1820: *«Clemens a luat cu el în Vestfalia cartea de basme italiene...»* De aceea nu este de mirare că frații Grimm au fost cam **furioși.**

«Cu tot devotamentul lui scrie Wilhelm la 24.7.1820, m-a înșelat mereu în privința basmelor italiene: sau că erau împachetate, sau era imposibil să-l găsești, dar adevărul era că el le purta cu sine, dar nu voia să le dea. Cu siguranță nu i le voi mai cere niciodată».

Și astfel, în cea de-a doua ediție a KHM[4], în volumul al treilea, la pag. 277, există o remarcă pe un ton cam mîhnit, după lista edițiilor napolitane ale *Pentameronului, «în care se mai adaugă una, nemaicitată pînă acum, din 1749, în posesia lui Cl. Brentano».* Din această amînare plină de echivocuri rezultă că Brentano a avut cel puțin două, dacă nu chiar trei ediții din Basile. Înainte de toate o traducere italiană (și în acest caz poate fi vorba numai de aceea din 1754, pe care B. Croce o definește ca pe *«o așa-zisă traducere sau reducere italiană, nedemnă nici măcar de a fi amintită»*) s-ar fi putut afla în posesia lui Brentano încă din 1804. Singurul exemplar, știut de mine al acestei ediții se află la biblioteca de la British Museum. O confruntare cu biletele lui Brentano ar putea clarifica lucrurile. Este posibil să fie vorba de fapt de copia lucrării lui Brentano; exemplarul lui napolitan din 1749 se află în realitate la Biblioteca Universală din Marburg. Între acel bilet și scrisoarea din 15.2.1815 există o contradicție privind titlul; poate că Brentano mai poseda prin urmare un al treilea exemplar în italiană, cu titlul *Povestea poveștilor.*

În ediția de la Marburg se află (în sumar) șase titluri traduse în germană și pe lîngă acestea 18 subliniate și două semne pe margine, făcute de însuși Brentano; se poate deci considera că el proiectase traducerea și reelaborarea a 26 de bucăți în total și a unei povestiri-cadru.

Ar fi fără îndoială foarte important să se găsească această copie și celelalte ale lucrării, deoarece primele originale îi ofereau lui Brentano basmele lui Basile într-o formă cît se poate de deformată. Dar o astfel de lucrare nu a fost realizată, după cît se pare, pînă acum, de specialiștii în opera lui Brentano, desigur

[4] *Jacob und Wilhelm Grimm, Kinder und Hausmärchen, 2, III vol., Berlin 1819—1822. (O nouă ediție sub îngrijirea lui Heinz Rölleke, Köln, 1982).*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și din cauza lipsei unor date mai amănunțite despre Basile.

Întreprinderea lui Brentano privind basmele nu a putut fi terminată. Mereu reluată, la răstimpuri regulate, s-a încheiat cu publicarea reelaborării ulterioare a lui *Gockelmärchen, în 1838*, cu 4 ani înainte de moartea poetului. Altă reelaborare, cum ar fi aceea a lui *Fanferlieschen Schönefüßchen* apare, ca majoritatea celorlalte basme, doar după moartea lui Brentano, publicată de prietenul său Guido Görres, în 1846/47.

Au existat trei perioade de lucru în care Brentano s-a ocupat de basmele lui italiene, ceea ce reflectă de fiecare dată și într-o formă diferită dezvoltarea spirituală a lui Brentano. Totuși datarea basmelor separate este mai curînd nesigură, pentru că Brentano a lucrat continuu la ele.

Primei perioade (1805—1810) i se pot atribui basmele *Myrthenfräulein, Liebseelchen, Dilldapp, Rosenblättchen, Witzenspitzel, Hüpfenstich* (la Basile: *La Mortella, Lo Cunto de li Cunti, Lo Cunto de l'Uerco, La Schiavottella, Corvetto* și *La Polece*. Aceste așa-zise «*mici basme italiene*» sînt foarte apropiate de originalele lor, desfășurarea acțiunii este identică, scrisul lui Basile este în unele locuri ușor de recunoscut în construcții și alegerea cuvintelor. În ceea ce privește lungimea, ele nu le depășesc cu mult pe cele ale lui Basile.

Caracteristica celei de a doua perioade este extinderea și introducerea elementelor alegorice, satirice și personale (autobiografice). Aparțin acestui grup *Kommanditchen, Fanferlieschen, Klopfstock* și *Das Märchen von Gockel und Hinkel*. (Este posibil ca din prima perioadă să se fi născut un fragment, cf. Ilse Mahl, *Der Prosastil in den M. Cl. Brentano's*, Berlin, 1931, p. 119, unde se vorbește și despre «*Urgockel*»).

Cea de-a treia perioadă este aceea a așa-numitelor reelaborări mai tîrzii (*Großes Gockelmärchen* zisă și *Gockel, Hinkel und Gackeleia*, cu *Dedicația* și *Diario dell'Antenata, Fanferlieschen Schönefüßchen, Schnürlieschen* și noua versiune neterminată a lui *Liebseelchen*). Aici apar multe detalii biografice într-un simbolism adesea complicat; devine evidentă chiar și criza religioasă a lui Brentano — începînd din 1825 el este, în mod conștient, partizanul «*propagandei catolice*» —, acea cotitură spirituală din viața lui care a avut o influență atît de hotărîtoare asupra întregii sale opere poetice, ceea ce a făcut ca, pentru public, să existe de fapt doi Brentano, «*unul al catolicilor și altul al liber cugetătorilor....*».

În aceste așa-zise «*mici basme italiene*», Brentano urmărește întocmai structura acțiunii poveștilor lui Basile. *Märchen von den Marchen sau Liebseelchen* al cărui titlu cuprinde traducerea literară a lui *Cunto de li cunti* fusese concepută de însuși Brentano ca poveste-cadru, dar a rămas un simplu fragment, ca de fapt întregul lui proiect. Se pare că *Liebseelchen* se apropie cel mai mult de original; cu toate acestea este vorba de o lume cu totul diferită care se deosebește complet de aceea a lui Basile:

«*Se spune că era odată în Vallepelosa un rege care avea o fată, pe nume Zoza, care ca un alt Zoroastru sau Heraclit, nu era văzută niciodată rîzînd. De aceea bietul tată, care nu avea altă bucurie pe lume decît această unică fiică, nu precupețea nimic pentru a o scoate din tristețe și-i chema s-o facă să rîdă ba pe cei ce umblă pe cataligе, ba pe cei ce sar prin cercuri, ba pe pangliсari, ba pe meșterul Roggiero, ba pe scamatori, ba pe cei cu puterile lui Hercule, ba pe cîinele care dansează, ba pe maimuțe care saltă, ba pe măgarul care bea cu paharul, ba pe Lucia Canazza, ba pe unul, ba pe altul. Dar totul era pierdere de timp; căci nici leacul meșterului Grillo, nici iarba rîsului, nici lovitura în piept, n-ar fi făcut-o să scoată măcar un zîmbet. Așa încît sărmanul tată, pentru a face o ultimă încercare, nemaiștiind ce să facă, a poruncit să se facă o fîntînă mare cu ulei în fața porții palatului, cu gîndul că oamenii care mișunau (ca furnicile de colo-colo pe acea stradă) pentru a nu se păta cu uleiul ce sărea din fîntînă, aveau să țopăie ca greierul, să sară precum capra și să o zbughiască precum iepurele, alunecînd și lovindu-se unii de alții, și astfel s-ar putea ca ceva să provoace rîsul fetei. După ce a fost făcută fîntîna și Zoza a apărut la fereastră cu o figură acră, a venit din întîmplare o bătrînă care a strîns uleiul cu un burete pe care l-a stors apoi în ulciorul pe care îl adusese cu ea. Și, în timp ce se chinuia să facă lucrul acesta, un paj afurisit de la curte a aruncat cu o piatră spre babă și a lovit ulciorul care s-a făcut țăndări. Văzînd aceasta, bătrîna, care nu avea păr pe limbă și nu se lăsa făcută de ocară, s-a întors către paj și a început să i le zică: „Mucosule, loază, căcăciosule, pișăciosule, ciocan de țimbal, coadă la șezut, laț de spînzurătoare! Lovite-ar damblaua! Pupa-te-ar mă-ta rece! Să nu mai ai parte de zi de sărbătoare! Găuri-te-ar lancea catalană! Sugruma-te-ar șteam-*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

gul, să nu curgă sînge! Pieri-ți-ar sămînța, tilharule, zgripțuroiule, fiu de căţea cu bir, pungașule!" Băiatul care nu era mai puțin slobod la gură și mai ruşinos decît baba, după un așa noian de ocări îi plăti cu aceeași monedă, zicîndu-i: „Nu vrei să-ți astupi oala cu lături, bunică a lui Scaraoțchi, cotoroanță, băutoare de sînge, gîtuitoare de copii, hîrcă tăbăcită?" [5].

Versiune românească :
Francisca IOVA

Brentano a înlăturat trivialitatea grosolană a lui Basile, nu lipsită de aluzii erotice clare și a încercat s-o înlocuiască prin comic și fantezie, încercare ce nu pare a fi foarte reușită, deși basmul în totalitate nu a avut mult de pierdut. Episodul cu plînsul prințului și cel cu umplerea lacrimalului are un caracter mult mai intim decît la Basile.

Felix KARLINGER

(continuare în numărul viitor)

DE LA CARAGIALE LA ANAXAGORA

1. Complexul Caragiale

«Ne obsedează Caragiale». (Maria Vodă Căpușan)

Încă este greu de crezut că am avea distanța istorică necesară pentru a ne pronunța, *sine ira et studio*, asupra operei lui Caragiale ; discuțiile despre perisabilitatea ei, nota Florin Manolescu, sînt *«mai mult expresia unui complex»* ; o posibilă deslușire a caracterului acestui complex este conținută în *Jurnalul de la Păltiniș*, atunci cînd indiscreta pană liiceaniană consemnează nașterea *Sentimentului românesc al ființei* nu din *Dimensiunea românească a existenței* de Mircea Vulcănescu și nici ca replică la *Sentimentul tragic al vieții* de Unamuno, ci din exasperarea produsă filosofului Noica de zeflemeaua lui Caragiale, căreia, în continuare, anahoretul de la Păltiniș îi opune seriozitatea literaturii unui Paul Anghel ; în felul acesta, nu numai că titlul cărții lui Noica s-ar putea mai propriu rescrie ca *Resentimentul românesc...*, dar două mentalități filosofice își reactivează conflictul în această opoziție strict contemporană : pe de o parte (cu un cuvînt al lui Erasmus) *morosofia*, pe de alta — acea *Gaya Scienza* recomandată de Nietzsche și începută, poate, de Diogene.

2. Caragiale față cu filosofia

«Ce știți voi, boilor, despre Montaigne?» **(Reproș adresat de Caragiale amicilor și raportat de G. Călinescu)**

Cît de filosof era Caragiale ? În primul rînd, înainte de a risca răspunsuri mai sofisticate acestei legitime chestiuni [1], trebuie să remarcăm că genul de literatură practicat de Caragiale implică prin el însuși note inițiatice : Caragiale restabilește *«momentul degenerat»*, reabilitează *«mahalagismul»* (G. Călinescu) balcanismul său (ar spune Mircea Muthu) răscumpără estetic vicisitudinile unei lumi oprimate ; or, întru aceasta, el preferă — strategic sau nu — genurilor *«canonizate»* genurile *«joase»* (Al. Călinescu, dezvoltînd sugestii din formaliștii ruși, pe larg reluat apoi de Florin Manolescu) și se încadrează astfel dialecticii care animă *modul ironic* în tipologia ficțională detaliată de Northrop Frye : literatura redevabilă acestui mod constituie ultima treaptă de eroziune la care ajunge modul mitic, cu esențiala particularitate că ironicul conține, ca spre rotunjirea cercului, elemente mitice ; acest traseu este oarecum descris de Maria Vodă Căpușan ca o migrație de la *mit* la *moft*, dar și... *vice versa*, atunci cînd exegeta, punîndu-l la contribuție și pe Mircea Eliade, recunoaște în desele lecturi ale

---

[5] *Giovanni Battista Basile*, Lo cunto de li cunti, *1, 1634, Napoli. (Sub îngrijirea lui Benedetto Croce, 1891, Napoli).*

[1] Care răspunsuri sofisticate ar ține seama, între altele, și de impasul unei *clôture de la métaphysique* ce se desenează în faimoasa dilemă a lui Farfuridi din care nu se poate ieși, de modul în care Leonida deconstruiește cercul hermeneutic al Efimiței *«de la intuirea vie la gîndirea abstractă și apoi la practică»*, de, în fine, urme din jocul taoist de-a *«cine cîștigă pierde și cine pierde cîștigă»* (*Tao-tê-king*, 42), reperabile în principala revendicare propusă de Cațavencu : *«Pînă cînd să n-avem și noi faliții noștri ?»*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ziarului care se fac în opera lui Caragiale[2] un model hermeneutic prin care se valorizează la comediograful român un anumit tip de comunicare esoterică.

La fel cum — demonstra odată Sorin Alexandrescu — San-Antonio, autor popular și minor, *«face cu ochiul»* avizaților, același lucru este de așteptat și de la Caragiale — un sumar tur de orizont printre critici ne va ajuta să pășim mai departe. Astfel, dacă Zarifopol îi găsea supărător-didactic năravul construcțiilor prea logice, prea geometrice, G. Călinescu îi explica naturalismul tocmai prin comuna apetență a nuvelistului român și a «zolismului» pentru cauzalitatea deterministă, riguroasă, logică ; mai de curînd, V. Fanache dă drept sigură lectura filosofilor raționaliști de către «nenea Iancu». Tot G. Călinescu, revizuindu-se, descifra în Cațavencu pe cel dintîi român ce *«întrevede politica țării filosofic și științific»*, în cherestegiul Dumitrache un *«mistic»*, în Ipingescu un *«cartezian»* ; Ion Vartic găsea că, precum *«un vrednic doctor medieval, Catindatul filosofează despre lupta contrariilor»* și afla în *«suburbia caragialiană»* surprinzătoare ecouri din *«doctrinele esoterice ale veacului galant»*, în special din mesmerism, pe temeiul căruia cei doi Caragiale, tatăl și fiul, *«își dau mîna»* ; Al. Călinescu vorbea de literatura lui Caragiale ca despre o *«placă turnantă»* de la care începe *«vîrsta modernă»* a literelor noastre, Caragiale fiind, în opinia sa, și *«primul nostru poetician»*, în plan teoretic și practic.

De aceea, afirmația lui Florin Manolescu privitoare la excelența lui Caragiale între clasicii noștri apare mai puțin șocantă : Caragiale este, pe drept cuvînt, «scriitorul nostru clasic cel mai reprezentativ».

Există însă, în textul numit *De la D. C. D.-Gherea* (în *Opere*, vol. 4, EPL, 1965, pp. 296—299), un pasaj stupefiant pentru cunoașterea bagajului filosofic al lui Caragiale : așteptînd, în gara Ploiești, ca Gherea să devină disponibil pentru un interviu, Caragiale îl urmărește tăind pulpe de vițel și distribuind mușteriilor *«specialitatea casei»* și reflectează : *«Pulpa de vițel reprezintă natura, lucrul în sine ; cuțitul lui Gherea reprezintă spiritul nostru : el nu poate face alta decît să taie felii, mai mult sau mai puțin subțiri, după cum e mai mult sau mai puțin ascuțit, mai dibaci sau mai stîngaci mînuit. A tăia o felie, a tăia cît mai multe, nu va să zică a pătrunde în esența pulpii de vițel. După fiecare tăietură ne vom afla în fața altei suprafețe : pulpa de vițel nu va voi să ne arate decît suprafețe, ascunzîndu-și sistematic sinele, așa încît, cînd vom rămînea pe farfurie cu cea din urmă bucățică și cu ciolanul în mînă, ne vom găsi tot în fața unei suprafețe... Vom fi distrus, pînă la cea din urmă firimiță, obiectul cercetărilor noastre fără să pătrundem o clipă măcar în intima lui esență, în sinele însuși al lucrului.»*

În acest glumeț pasaj, în afară de kantianul *Ding an sich*, este recognoscibilă problema homeomeriilor lui Anaxagora[3] (cf. Diog, Laert., II, 8), care, trecută prin repovestirea lui Lucrețiu (cf. *De rerum natura*, I. 830—920), unde se exemplifică, între altele, cu țărîna, ajunge pînă la accepția pe care Heidegger o dă pămîntului :

---

[2] Modul adecvat de a citi presa este următorul : *«Luați o jumătate de afirmare a unui ziar opozant și amestecați-o bine cu o jumătate de dezmințire a unuia guvernamental — iată o rețetă adeseaori bună pentru a afla adevărul»*. (*Sfaturi*). Rețeta e practică în *Atmosferă încărcată* și trimite la unul din eseurile lui Bertrand Russell (*Free Thought and official Propaganda*), pe care-l discută și Borges în *Două cărți* : Russell propune predarea artei de a citi ziarele cu incredulitate încă din școala primară, ca adevărul să nu mai fie confundat cu *«dimensiunea tipografică»* ; în *Monitor*, de pildă, înfrîngerile lui Napoleon trec drept victorii, conform acelei tehnici a eufemizării care face că afirmația : *«toate tentativele agresorului de a înainta dincolo de B au eșuat după o luptă sîngeroasă»* să însemne de fapt pierderea obiectivului B. În *Temă cu variațiuni*, Caragiale demonstrează pînă unde poate ajunge eufemizarea în porțiunea vernaculară a *«galaxiei Gutenberg»*.

[3] În privința unei posibile structuri homeomerice a textului literar, lucrurile sînt relative : Caragiale însuși respingea teatrul lui Hugo și al lui Schiller pe motiv că acte întregi ar putea să lipsească din piesele lor *«și piesa rămîne tot piesă, și fiece act e aproape de sine stătător, ca și un organism de pe treapta zoologică din urmă, care, fragmentat în cîte părți voiești, îți dă tot atîtea viețăți de același fel»*. (*Cronica teatrală* [II], în *Opere*, vol. 4, p. 167) ; în schimb, demonstrează Al. Călinescu pe textul intitulat *Poetul Vlahuță*, la Caragiale *«modificarea (înlocuirea) unui element compozițional cere modificarea, regîndirea întregii structuri a operei»*. (*Caragiale sau vîrsta modernă a literaturii*, Albatros, 1976, p. 40). În primul caz textul, afectat de redundanța retoricii romantice, este homeomer, în cel de-al doilea (ca reacție) este anomeomer, dar contiguu unei lumi de *«alcătuire strîmbă, mai mult pozăși fațadă decît substanță temeinică și durabilă»*, încît, continuă Maria Vodă Căpușan, *«fiecare secvență din Caragiale poartă înscris în ea chipul acestei lumi»* — eventual descifrabil și în ligamentele acestei afirmații (cf. *Despre Caragiale*, Dacia, 1982, p. 10) ; textul este așadar homeomer față de lume, scriitura se adaugă naturii după logica derridaiană a suplimentării, căci *«la nature sans le livre est incomplète de quelque façon»* (*La Dissémination*, Ed. du Seuil, 1972, p. 61).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

«Dacă încercăm să pătrundem roca spărgînd-o, ea nu ne va arăta totuși nicicînd deschiderea unei interiorități.» (*Originea operei de artă*, Univers, 1982, p. 61). De asemenea, o reluare există și la Alan W. Watts (în *Nature, Man and Woman*), recuperat de neognostici (cf. Raymond Ruper, *La Gnose de Princeton*, Fayard, 1978, p. 396) : Watts îl explică pe Dumnezeu ca fiind un soi de profundă interioritate a lucrurilor, la care copiii săi taie o boabă de strugure în bucăți din ce în ce mai mici, nereușind să ajungă la *«interiorul interior»*, ci obținînd tot o superficie, un *«interior exterior»*. Nu trebuie omis nici faptul că, expunînd teoria incorporalelor la stoici, *Émile Bréhier* se servește de un exemplu similar (cf. *La Théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*, Vrin, 1928, pp. 11—13) : cuțitul care taie carnea nu produce o schimbare de natură, ci un alt mod de a fi al obiectului (:) tăiat ; stoicii disting pentru prima dată ființa de infinitele-i modalități de a fi, deschizînd calea filosofiei manierelor. Or, *moftul* în interpretarea Mariei Vodă Căpușan este chiar o asemenea manieră, o modalitate, o aparență, adică — spune Gracián — majorație ontică infimă cu care creatorul a gratificat ființa ; faptul că în universul moftologic aparențele proliferează în cascadă, într-un adevărat *«scandal exoteric»* (Jankélévitch), este altceva, nu trebuie să credem că ceea ce pare nu există deloc și că în spatele măștilor e vid : masca însăși, de vreme ce pare, este, la modul unui minimum ontic : ca *moft*, adică. Iar politica, temă capitală a operei caragialiene, se desemnează prin excelență ca artă a aparențelor : *pas être, paraître*.

3. Anaxagora textualistul

> «Fiecare din noi lucrează la un detaliu dintr-o construcție pe care gîndul nu o poate ajunge și se străduiește să-și epuizeze detaliul său, dar nici asta nu e cu putință pentru că fiecare detaliu cuprinde întregul, iar întregul nu-l știm.»
>
> **(Radu Petrescu)**

M-am întrebat multă vreme, pornind de la Caragiale, dacă faptul că Roland Barthes purcede *«anti-științific»* la decuparea unui text supus analizei în unități semnificative (cum remarcă Al. Călinescu, cf. *Poetica structurală a lui Roland Barthes*, în *Direcții în critica și poetica franceză contemporană*, Ed. Junimea, 1983, pp. 234—235), în sensul că nu avansează nici un criteriu ferm în funcție de care unitățile narative funcționale să poată fi imediat reperate și delimitate, ele fiind situate cînd la nivelul cuvîntului ori chiar în interiorul lui, cînd la nivelul sintagmei, apoi al frazei și al grupului de fraze, în fine, al textului în întregime, m-am întrebat deci dacă această indecizie pe urmele căreia se strecoară, zice-se, impresionismul, subiectivismul, *bref, vechea* critică, picardiană, și-ar putea găsi vreo explicație; excepțînd ratiunile de moment ale analistului, de multe ori impuse de textul însuși supus analizei și/sau șoptite de intuiția fără de care orice critic ar depune repede armele, probabil că singura ipoteză care să justifice segmentarea aleatorie a textului este aceea a structurii sale perfect omogene, adică *homeomerice*.

Anaxagora din Clazomene ar fi fost astfel primul care a «textuat» conștient și anume direct pe materie : el susținea că primele particule erau omogene (cf. Diog. Laert., *loc. cit.*), ceea ce Frenkian (în nota 41 la cartea a II-a) comentează uzînd de terminologia aristotelică astfel : *homeomeriile* sînt acele lucruri care, divizate, dau fragmente strict asemănătoare întregului, pe cînd *anomeomerele* distrug în fragmente imaginea întregului ; de pildă : carnea, nervii, oasele dau, fragmentate, tot carne, nervi, oase, în timp ce degetele dacă sînt fragmentate nu mai rezultă tot degete, la fel stomacul etc.

Admițînd homeomeria primordială, Anaxagora era obligat să admită apoi și o universală compenetrațiune, toate lucrurile existînd în toate lucrurile, iar într-un singur lucru găsindu-se cîte puțin din toate, lucrul respectiv avîndu-și individualitatea proprie și denumirea particulară în funcție de elementul cantitativ dominant în compoziția sa. Ultima consecință a acestui universal amestec a fost trasă de Chrysip și Diogene, care, teoretic cel puțin, nu rejetau canibalismul ori incestul, de vreme ce, oricum, totul e în toate.

Or, problema izolării unei structuri homeomerice care-l preocupă, pare-se și pe Caragiale, mi se pare a fi, într-o primă instanță, dependentă de nivelul la care situăm analiza ; astfel, ca să folosesc aceleași exemple : dacă ne situăm la nivelul degetelor, e clar că sfărîmîndu-le nu vom obține tot degete, dar dacă ne situăm la nivelul țesuturilor, oaselor, nervilor, degetele, sfărîmate sau nu, sînt *grosso modo*, alcătuite tot din țesuturi, oase, nervi ; și, căutînd homeomeria cu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

orice preț, putem aluneca într-un *regressus ad infinitum* (e ceea ce Lucrețiu îi reproșează lui Anaxagora, care, totuși, postulînd un *Nous a-material, atribuie* doar materiei o infinită divizibilitate) și ajunge pînă la atomi ș.a.m.d. La fel și în segmentarea textului : toate textele unei limbi date sînt homeomere, fiind compuse din aceleași litere.

Starea homeomerică ar fi, s-ar deduce din cele spuse pînă aici, intermitentă ; nu progresăm prea mult dacă asociem homeomeriilor condiția de a nu modifica în părțile divizate calitatea esențială a întregului din care ele provin, astfel ca în orice parte întregul să rămînă recognoscibil (cf. notele la Lucrețiu, *Poemul naturii*, Ed. Științifică, 1965, pp. 423 sq), căci va trebui atunci să fixăm riguros calitatea indestructibilă a întregului, ceea ce, măcar în cazul gîndirii simbolice sau al monadologiei, e cam dificil ; despre gîndirea simbolică ne informa Sergiu Al-George că e *«axiomatizată de pricipiul că partea se poate substitui întregului, fiind calitativ egală cu aceasta»* (*Arhaic și universal*, p. 51), principiu reluat în sistemică[4], iar pentru Leibniz, se știe, fiecare monadă oglindește Universul (*Monadologia*, 63, 67). Deîndată ce am pomenit de oglindire, traducînd-o în planul scrisului obținem punerea în abis, care ar acuza așadar o homeomerie textuală ; un asemenea text, mai ales dacă el montează o reduplicare glisînd către infinit, poate fi segmentat într-adevăr oarecum la întîmplare, cu condiția ca fragmentul să conțină structura minimală ce se repetă, plus sugestia repetiției[5].

Cu foarte foarte multă bunăvoință însă, am putea decreta orice text homeomer, cu condiția pusă de Lucien Dällenbach în eseul său despre punerea în abis : *«S'il est couramment admis que le texte est un être vivant...»* (p. 125) ; aceasta pentru că ne putem apoi prevala de structura pe care Leibniz o atribuie ființelor vii, automate naturale, în opoziție cu automatele artificiale, mașinile construite de om : *«Căci o mașină făcută prin meșteșugul omului nu este în fiecare din părțile sale, mașină. De pildă : dintele unei roți de alamă are părți sau fragmente care pentru noi nu mai sînt ceva meșteșugit și nu mai au nimic care să amintească de mașină, dacă ne referim la funcția căreia roata îi era destinată. Mașinile naturii însă, cu alte cuvinte, corpurile vii, sînt în cele mai mici părți ale lor tot mașini, la nesfîrșit.»* (*Monadologia*, 64).

Cu toate acestea, o observație a lui Bataille ne-ar determina să înclinăm înspre existența homeomeriilor numai în lumea anorganică, unde obiectul inert e indestructibil, deoarece el doar se schimbă prin diviziune, pe cînd o ființă divizată dispare în moarte (cf. *Oeuvres complètes*, IX, p. 255).

În sfîrșit, o ultimă taxinomie care să redeteze problema homeomeriilor lui Anaxagora ajutîndu-ne s-o aplicăm oricărui text (considerat ca structură cu o minimă organizare) și, prin aceasta, să justificăm decupajul arbitrar practicat de

---

[4] *Sistemica* sau *sistemismul* (în care s-ar încadra, între alții, Stéphane Lupasco, Edgar Morin, Prigogine și Stengers, Raymond Ruyer, Michel Serres, René Thom etc.) acreditează ideea că orice sistem e un sistem de sisteme, de vreme ce părțile (sistemele oricărui sistem) se pot autoregla prin *feed-back* la fel ca întregul însuși pe care-l compun ; misterul pare însondabil : *«Et que la partie, d'une certaine façon, contienne le tout, cela ne vaut-il pas le mystère de la Sainte Trinité ?»* — se întreabă Jean-Marie Domenach (*La systémique*, în *Enquête sur les idées contemporaines*, Éd. du Seuil, 1984, p. 93.

[5] De-ar fi să producem exemple, am evoca în primul rînd homeomeria cantitativă care face ca partea să fie egală cu întregul în mulțimea numerelor naturale : dacă numerele naturale sînt o infinitate, jumătatea lor, numerele fără sot, este și ea infinită (la fel și cealaltă jumătate, a numerelor cu sot) ; de aceea Cantor vorbește și de numere transfinite — ne amintea Grigore C. Moisil într-un articol (*Structuralismul și dialectica*, în *Secolul 20*, 5/1967, pp. 98—99). În al doilea rînd, enumerațiile exhaustive din *Watt* de Samuel Beckett (studiate de François Martel, cf. *Jeux formels dans «Watt»*, în *Poétique*, 10/1972, pp. 153—175), ne apropie de ideea homeomeriei literare, care, cu toată evidența, informează și jocul lui André Breton *Unul în altul : «Nu consideram numai că orice obiect poate fi descris plecînd de la un cu totul altul, dar chiar orice ACȚIUNE și de asemenea orice PERSONAJ, chiar plasat într-o situație determinată, plecînd de la orice OBIECT și invers»*. (În *Médium*, seria nouă, nr. 2/febr. 1954, *apud* Roger Caillois, *Enigma și imaginea*, în *Eseuri despre imaginație*, Univers, 1975, p. 320). De aici la supoziția homeomeriei universale nu mai e decît un pas, pe care, pe urmele modelului-hologramă *«al realității ultime»* avansat de Pribram și Bohm, îl face chimistul Adrian Pătruț (*Modelul informațional-holografic al structurilor materiale*, în *Holograma*, Supliment S.F. al revistei *Dialog*, iulie 1983, pp. 3—4), citînd și unele *«priorități românești»* în domeniu : *«Dacă în interiorul unei frunze, de exemplu, se decupează o regiune de formă geometrică, imaginea obținută în interiorul acestei ferestre prin anumite tehnici electrografice reproduce forma întregii frunze. Este așa-numitul efect de fereastră»*. Veșnica Reîntoarcere cu corolariile ei — metempsihoza și profeția (sau, în termeni moderni, planificarea, futurologia), ideea de univers finit precum și imposibilitatea teoretică a *«saltului calitativ»* (sau, în termeni mai puțin moderni, *Aufhebung*) presupun, toate, primordiala monotonie homeomerică.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Barthes, se întrevede din considerarea spațiului și a timpului ca homeomere ; despre primul scrie Heidegger, în *Kant și problema metafizicii* : «*Spațiul unu și unic este în întregime el însuși în fiecare din părțile sale*». (p. 105) ; despre al doilea — Sergiu Al-George (e adevărat că vorbind despre timpul ciclic mitic) : «*...fiecare clipă a timpului [este] un rezultat al marii perioade cosmice.*» (*op. cit.*, p. 50).

Dar spațiul și timpul se cuprind într-o categorie mai largă și anume în aceea a incorporalelor, pe care stoicii le distingeau de corporale (acestea din urmă putînd acționa și suferi efectul unei acțiuni ; în afară de spațiu și timp, mai sînt incorporale vidul și exprimabilele ; or, în măsura în care textul este un exprimabil (și cred că e suficient pentru asta, să aibă un singur verb, indiferent dacă subînțeles sau în elipsă), el s-ar prenumăra printre homeomere ; numai că incorporalele, pe care le-am considerat homeomere, se sustrag dichotomiei lui Anaxagora, deoarece o transcend : ele nu se pot în definitiv diviza decît în mod cu totul artificial și arbitrar ; ceea ce (*q.e.d.!*) nu contravine segmentărilor barthesiene.

Dan PETRESCU

NICHITA STĂNESCU ȘI MIHAI EMINESCU

De obicei, nu se fac comparații directe între Nichita Stănescu și Mihai Eminescu. De ce ? Pentru că, dacă s-ar face, s-ar înțelege implicit că autorul Necuvintelor *este la fel de important ca poetul național. Iar opinia publică de la noi încă nu este pregătită pentru a accepta o asemenea ridicare în grad a unui autor pe care multă lume l-a văzut pe stradă și a putut constata că era un om ca toți oamenii.*

Este adevărat că în legătură cu Nichita Stănescu s-au spus destule cuvinte mari — inclusiv cuvîntul «geniu», pe care românii îl păstrează nu în dicționar, ci într-un seif foarte greu de deschis —, dar o raportare la Mihai Eminescu încă pare o exagerare sau o ireverență. Titlul de cel mai valoros poet de după Mihai Eminescu a mai fost acordat pînă acum doar lui Tudor Arghezi și, uneori, lui Lucian Blaga, George Bacovia, Ion Barbu, adică protagoniștilor liricii interbelice. În mod curent, Nichita Stănescu este considerat unul dintre cei mai valoroși poeți români de după război, iar uneori se merge cu entuziasmul pînă la a fi proclamat cel mai valoros poet român de după război. Nimeni nu a dus mai departe — și anume pînă acolo unde s-ar fi cuvenit — recunoașterea meritelor sale.

Și totuși, există motive pentru a-l socoti pe Nichita Stănescu marele poet al secolului douăzeci, așa cum Mihai Eminescu rămîne marele poet al secolului nouăsprezece. Cel mai serios motiv îl constituie însuși faptul că Nichita Stănescu a scris cu totul și cu totul altfel decît Mihai Eminescu.

Predecesorii lui din perioada interbelică au dezvoltat și, eventual, au radicalizat diferite sugestii oferite de eminescianism sau au contrazis eminescianismul o viață întreagă, obsesiv, dar și într-un caz, și în celălalt, nu s-au îndepărtat prea mult de model.

George Bacovia, de exemplu, a unilateralizat tristețea eminesciană și — în sensul nepeiorativ al cuvîntului — a caricaturizat-o, imprimîndu-i un ritm mecanic, ca expresie a unei dezolări maxime. În plan tematic, el a continuat o direcție abandonată de Mihai Eminescu — aceea schițată în postuma Privesc orașul furnicar *— evidențiind absurditatea existenței în labirinticul spațiu citadin. În deznădejdea bacoviană sesizăm, în orice caz, o melodie derivată — prin simplificare, prin trecerea la interpretarea pe o singură coardă — din polifonia melancoliei lui Mihai Eminescu.*

La Lucian Blaga — ardelean cu afinitate pentru cultura germană, ca și marele bucovinean — eminescianismul se regăsește în atitudinea contemplativă,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în aptitudinea pentru filosofie, în capacitatea de a auzi și a face să se audă «muzica sferelor». Autorul Poemelor luminii a adus însă o anumită efeminare în această lirică de esență metafizică. În conformitate cu pasivitatea mai generală a sensibilității omului modern, cu «fragmentarismul» specific activității intelectuale din acest secol, el a renunțat la proiectarea unor mari construcții lirice și s-a manifestat mai mult ca un creator de «capricii», grațioase și subtile, ivite din obscure impulsuri narcisiste.

Ion Barbu, la rîndul său, este eminescian prin cultivarea stilului sentențios, cultivare pe care el a dus-o pînă la ultimele consecințe, făcînd din poezie un fel de text cabalistic. Glossa poate fi considerată, dintr-un anumit punct de vedere, originea Jocului secund.

În sfîrșit, despre Tudor Arghezi se poate spune că a practicat un eminescianism à rebours. În perioada cînd a început să se afirme autorul Cuvintelor potrivite, posteminescienii minori (Alexandru Vlahuță și alții) erau atît de orbiți de astrul tutelar încît îl confundau cu ideea însăși de poezie și își închipuiau că a scrie poezie înseamnă a eminescianiza. Scopul nemărturisit al lui Tudor Arghezi a fost să demonstreze că se poate scrie și altfel. Și demonstrația lui s-a desfășurat sistematic. Dacă Mihai Eminescu prefera un peisaj sălbatic și măreț (munți, castele singuratice, codri tenebroși, lacuri luminate de lună), Tudor Arghezi și-a impus să evoce ostentativ ambianța domestică și măruntele ei elemente constitutive (cățelul din curte, uneltele gospodărești, albinele, cartofii care încep să încolțească în pivniță). Dacă Mihai Eminescu căuta fraza simplă și armonioasă, apodictică, Tudor Arghezi a etalat o sintaxă abruptă, lipsită de frumusețe. Dacă Mihai Eminescu încerca (printr-o muncă titanică) să dea impresia de creație fără efort, demiurgică, Tudor Arghezi (deși avea talent de improvizator) a simulat o trudă istovitoare, de sclav. Și așa mai departe. Fiind foarte consecventă, această polemică subtextuală la adresa eminescianismului rămîne strîns legată de eminescianism, ca reversul de avers.

Nichita Stănescu a reușit să iasă complet din raza influenței exercitate de marele poet al secolului trecut. Anul 1960, cînd apare Sensul iubirii, ar putea fi considerat anul cuceririi independenței de către poezia noastră modernă în raport cu tiranicul farmec al creației eminesciene. Parcă pentru a consfinți această victorie, Nichita Stănescu a inclus în volumul său de debut un poem care poartă același titlu cu un poem scris de Mihai Eminescu la șaisprezece ani: O călărire în zori. Există și o dedicație explicită: «lui Eminescu tînăr». În O călărire în zori de Nichita Stănescu nu se preia însă nimic din O călărire în zori de Mihai Eminescu. Scris sub impresia unor lecturi din Dimitrie Bolintineanu și Vasile Alecsandri, poemul eminescian este idilic, convențional și contează mai mult ca document de istorie literară: «Pe cîmp se văd două ființe ușoare / Săltînde pe-un cal, / Pe care le-ncinge de flutură-n boare / Subțire voal; // Ca Eol ce zboară prin valuri și țipă, / Fugarul ușor / Nechează, s-aruncă de spintecă-n pripă / Al negurei flor, // O dalbă fecioară adoarme pe sînul / De-un june frumos, / Astfel cum dormită oftarea, suspinul, / În cîntul duios».

La Nichita Stănescu dispare «dalba fecioară», iar «junele frumos» ni se adresează direct, la persoana întîi, exprimînd o bucurie de a trăi aproape înăbușitoare, un preaplin al tinereții: «Soarele rupe orizontul în două. / Țăria își năruie sfîrșitele-i carcere. / Sulițe-albastre, fără întoarcere, / privirile mi le-azvîrl, pe-amîndouă, / să-l întîmpine fericite și grave. / Calul meu saltă pe două potcoave. / Ave, maree-a luminilor, ave! // Soarele saltă din lucruri, strigînd / clatină muchiile surde și grave. / Sufletul meu îl întîmpină, ave! / Calul meu saltă pe două potcoave. / Coama mea blondă arde în vînt»,

Nichita Stănescu și-a ales pentru «confruntare», în mod neloial, un poem scris de marele său predecesor la o vîrstă cînd încă nu-și constituise o individualitate artistică (să ne gîndim, de exemplu, ce ar fi fost dacă ar fi inclus în Sensul iubirii un poem intitulat Luceafărul!). Dar, oricum, noneminescianismul său este demonstrat încă din această fază. Observăm, în versurile citate, o precizie tăioasă, de laser — specific nichitastănesciană — a imaginilor, ca și o tendință de a păstra comparațiile pe ecranul atenției noastre chiar și după ce și-au îndeplinit menirea de a explica o anumită realitate. «Sulițele-albastre, fără întoarcere», micșorîndu-se tot mai mult în văzduhul inundat de soare, ne rămîn de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

exemplu în minte nu numai ca o reprezentare a privirilor tinerești pline de cutezanță, ci și ca un spectacol în sine, grandios.

Între Mihai Eminescu și Nichita Stănescu există asemănări în ceea ce privește importanța locului ocupat în istoria literaturii române și deosebiri — mari deosebiri — în ceea ce privește modul lor de a scrie. Să începem cu deosebirile.

În textele lui Mihai Eminescu putem sesiza o grijă de a utiliza judicios cuvintele, un principiu al economiei lingvistice. Poetul se simte răspunzător față de fondul lexical ca un suveran față de rezerva de grîu a țării sale. Nichita Stănescu — în acest sens — nu se gîndește la viitor. El își îngăduie orice risipă numai pentru a obține un efect de moment. Bineînțeles că și unul, și celălalt schimbă ceva în modul de a folosi limba română, în comparație cu modul cum o folosesc vorbitorii obișnuiți, în viața de zi cu zi. Însă Mihai Eminescu introduce o reformă care s-ar putea numi «de gradul întîi», în timp ce Nichita Stănescu (fără ca aceasta să constituie o dovadă de superioritate, poate chiar dimpotrivă) ajunge la o reformă «de gradul doi» și chiar «de gradul trei». Înainte de a continua enumerarea deosebirilor, să explicăm pe ce se bazează această gradare.

Limbajul poeziei în general poate fi considerat o deviere de la limbajul obișnuit. Poetul nu inventează un mod de exprimare (chiar dacă uneori, din dorința de a brava, susține aceasta), ci folosește mai inventiv decît alții modul de exprimare existent. El se bazează pe convenția instituită de alții, înaintea lui, ca un constructor de hidrocentrale care utilizează o cădere de apă creată de natură. Știe, de exemplu, că nu există nici un risc ca scriind zăpadă cititorii să înțeleagă altceva decît zăpadă și atunci poate să meargă mai departe și să compună o imagine cu efect garantat: (o față) albă ca zăpada. Întregul edificiu al literaturii este clădit pe această certitudine că întotdeauna (într-o anumită epocă) și pentru oricine (într-un anumit spațiu lingvistic) cuvîntul piatră înseamnă piatră și cuvîntul floare înseamnă floare. Numai datorită acestei stabilități a convenției poetul se poate remarca printr-o temerară și iscusită destabilizare a ei. Energia a ceea ce scrie (energie care în timpul lecturii ne face să plîngem, să rîdem, să visăm etc.) este preluată din energia convenției și canalizată cu abilitate într-o direcție neconvențională, artistică. Cu aceeași abilitate procedau corăbierii care, manevrînd un sistem de pînze, foloseau vîntul pentru a naviga în orice direcție, inclusiv împotriva vîntului. Orice cod utilizat de oameni pentru a comunica în mod curent face posibilă apariția unei arte printr-o asemenea deturnare a mijloacelor de expresie.

Putem înțelege aceasta gîndindu-ne la un limbaj mai simplu decît limba, eventual la un limbaj extrem de simplu, cum este acela folosit pentru dirijarea circulației pe străzile unui oraș cu ajutorul semafoarelor. Codul se compune din numai trei semne: culoarea roșu care înseamnă stai !, *culoarea galben care înseamnă* atenție ! *și culoarea verde care înseamnă* drum liber !. *Aceste semnificații sînt valabile pentru toată lumea, indiferent de poziția socială, de starea sufletească etc. Ele au intrat atît de mult în obișnuința fiecăruia încît apariția unei culori declanșează imediat reacția corespunzătoare. Semnul se confundă, aproape, cu sensul.*

Să ne închipuim acum — ținînd seama de această situație — că la un moment dat, la un semafor, se aprind simultan două lumini, cea de sus și cea de la mijloc, și amîndouă sînt roșii. Care va fi reacția privitorului? Bineînțeles că în prima clipă el se va simți stupefiat. Automatismele însușite de-a lungul timpului nu-i vor oferi o soluție. După un moment de gîndire, însă, pe baza convenției atît de bine cunoscute, va descifra un posibil mesaj. Dacă o lumină roșie înseamnă stai !, *două lumini roșii nu pot însemna decît* stai neapărat ! *este deosebit de important să stai !*

În felul acesta privitorul poate «citi» și alte combinații de culori, la fel de neobișnuite. De exemplu, două lumini verzi vor echivala pentru el cu o invitație insistentă și afectuoasă: treci fără nici o grijă ! hai, treci ! *Sau o lumină verde și una roșie aprinse în același timp vor putea fi traduse ca un îndemn contradictoriu amuzant și ca o propunere de joc, eventual cu substrat erotic, de genul «*du-te-ncolo, vino-ncoace / lasă-mă și nu-mi da pace*».*

Această folosire ingenioasă a convenției, în scopul de a face mesajul mai energic sau mai complex, reprezintă ceea ce am numit o reformă «de gradul întîi». Se respectă, încă, în această fază, regulile de bază, dar se aplică într-o variantă neuzuală.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Se poate merge însă mai departe cu abaterea, făcînd, de pildă, să se aprindă la semafor o lumină albastră. Această lumină nu are nici o semnificație, dar, fiindcă se află printre altele care au, pretinde imperios să i se atribuie și ei una. Oroarea de vid din lumea fizică funcționează aici ca o oroare de vidul semantic. Și pînă la urmă, un anumit sens oricum va umple «golul», valorificîndu-se în acest scop tot felul de amintiri obscure ale privitorului, experiența lui afectivă etc. Devierea de la folosirea obișnuită a codului este «de gradul doi».

În sfîrșit, cineva și mai inventiv, dar și mai lipsit de sentimentul răspunderii față de prestigiul convenției, poate face ca semaforul să explodeze, poate înlocui semaforul cu o girafă și așa mai departe. Resturi de sens încă vor pluti în jurul acestor metamorfozări brutale. De la un moment, însă, dacă experiența continuă, se va ajunge la o dezagregare a convenției înseși, la o uitare a ei. Nimeni nu-și va mai aminti la ce servea semaforul și, în consecință, nu va mai simți nici o emoție privind ceea ce-l înlocuiește.

Este evident, deci, că nu se poate merge la nesfîrșit cu nerespectarea convenției, că această nerespectare are valabilitate estetică doar atîta timp cît încă evocă normele de la care s-a plecat. Unele abateri pot fi asimilate de la un moment dat ca noi norme și se creează posibilitatea de a se realiza, în scop artistic, abateri de la abateri, însă adevăratul termen de referință va rămîne mereu codul originar, cel folosit de oameni în existența lor zilnică pentru a schimba informații necesare supraviețuirii.

Gradul reformei impuse de un poet nu constituie o valoare în sine. O reformă «de gradul doi» nu este prin ea însăși superioară unei reforme «de gradul unu». Totul depinde de eficacitatea estetică a demersului creator, într-un anumit spațiu cultural și într-o anumită perioadă istorică. Sînt situații cînd o întoarcere la limbajul obișnuit, adică la o reformă «de gradul zero», poate fi resimțită ca o spectaculoasă reformă «de gradul patru».

Înainte de a reveni la comparația dintre Nichita Stănescu și Mihai Eminescu se cuvine să subliniem faptul — deși este de la sine înțeles — că există o mare diferență de complexitate între codul format din numai trei semne, cu înțelesuri precise, pe care l-am ales ca exemplu și limba alcătuită din peste o sută de mii de cuvinte, fiecare cu semnificații multiple sau greu definibile. Cînd este vorba de a mai și combina aceste cuvinte, se ajunge la atît de multe variante încît ar fi nevoie de un supercalculator, din cele care apar doar în povestirile științifico-fanstastice, pentru a controla în vreun fel procesul. Creațiile poetice pe care le avem în vedere nu pot fi deci prinse într-o formulă. Dar se poate prinde într-o formulă altceva și anume cantitatea de înnoire pe care o propun ele în raport cu exprimarea obișnuită.

Mihai Eminescu, spuneam, realizează o reformă de gradul întîi. El face ca limbajul să aibă mai multă intensitate, ca și cum ar fi străbătut de curent electric. Apar și diferite simetrii, care dau mesajului o solemnitate astrală și o capacitate generalizatoare ieșită din comun, cu o valoare lirică proprie, de testament metafizic: «Din chaos Doamne-am apărut / *Și m-aș întoarce-n chaos... / Și din repaos m-am născut, / Mi-e sete de repaos.»*

Nichita Stănescu reconsideră cuvintele înseși, așezînd, de pildă, substantivele acolo unde ne-am aștepta să apară verbe. În felul acesta redistribuie înțelesurile și sintetizează un fel de plîns al limbii care nu poate deveni altceva (sau un plîns al poetului care face un efort sisific să se smulgă din atracția gravitațională a limbii): «N-ai să vii și n-ai să morți, / N-ai să sapte între sorți, / N-ai să toamnă, primăvară, / N-ai să iarnă, domnișoară...»

Trecînd acum la alt aspect, la atitudinea nu față de limbaj, ci față de scris, constatăm că este revelator modul în care acești poeți și-au reprezentat noțiunea de «cititor». Mihai Eminescu scria pentru posteritate. Nu se străduia să cîștige simpatia contemporanilor, pe care-i desconsidera din principiu, și privea dincolo de ei, spre oamenii viitorului, ca spre un for justițiar suprem. Nu ne bazăm în susținerea acestei afirmații pe diferite pasaje confesive care apar în unele poeme (și care pot fi și simplă cochetărie), ci pe o anumită atitudine, descifrabilă în fiecare text eminescian. În loc să recurgă la captatio benevolentiae, făcînd aluzii la situații cunoscute, din epoca sa, el își concentrează mesajul în fraze «impersonale», într-un container etanș care ar urma să fie lansat cu o navă cosmică spre o altă civilizație. Chiar dacă nu avea în vedere, efectiv, pe succesori, este evident că se adresa unui cititor «inactual», detașat de problemele imediate și foarte emancipat din punct de vedere intelectual, apt să înțeleagă o poezie elevată.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Nichita Stănescu nu are această nostalgie a unei justiții absolute. Instalat în prezent, convins că toată lumea îl răsfață, el nu cunoaște dramatismul imposibilității de-a comunica. Este adevărat că încă de la primele poeme a produs stupefacție, în rîndurile cititorilor și că, în general, stilul pe care l-a impus pare încă excentric, dacă nu de-a dreptul abracadabrant. Dar Nichita Stănescu a scris întotdeauna ca și cum nu și-ar fi putut închipui că cineva nu-l înțelege. El nu s-a adresat posterității, ca un vizionar, dar nici nu și-a legat speranța secretă de-a fi recunoscut de existența vreunui cerc de snobi, ca atîția poeți minori și afectați, contemporani cu el. A avut mereu starea de spirit a unei vedete și a scris versuri cu sentimentul că în felul acesta dăruiește ceva celor din jur. Pot fi aduse argumente biografice în acest sens, dar pentru a respecta regula jocului, nu le vom invoca și ne vom mulțumi să arătăm că însăși natura operei sale dovedește o încredere fericită în receptivitatea contemporanilor. Este vorba de caracterul de improvizație al acestei opere, de felul ei de-a se revărsa la nesfîrșit prin mass-media. «Telex»-ul folosit de poet nu transmite aproape niciodată corecturi ale mesajelor ; el preferă să expedieze alte și alte mesaje, în așa fel încît ultimul să-l corecteze mereu pe cel precedent sau pur și simplu să-l șteargă din amintirea cititorilor. Prezentul contează de fiecare dată mai mult decît orice altceva. Mihai Eminescu n-a cunoscut niciodată această beție a comuniunii de-o clipă cu cititorii. Energia lui s-a îndreptat întotdeauna spre a convinge pe cineva foarte greu de convins și — cînd îl copleșea sentimentul zădărniciei — spre arbitrajul cuiva din viitor.

Există, deci, deosebiri de fond, dar poate că tocmai aceste deosebiri fac ca amîndoi poeții să reprezinte momente importante în istoria literaturii române. Mihai Eminescu și Nichita Stănescu seamănă prin faptul că au realizat o sinteză artistică a sensibilității epocii lor. O sinteză care contemporanilor li s-a înfățișat în primul moment ca o ruptură — atît de decisă a fost în cazul fiecăruia dintre ei desprinderea de tradiție. După Mihai Eminescu nimeni n-a mai putut să scrie fără grijă cum se mai scrisese. După Nichita Stănescu, la fel, poeții trebuie să opteze : dacă să rămînă la arta lor, care acum pare desuetă, sau să asimileze lecția nichitastănesciană și să încerce să meargă mai departe. Mulți eșuează într-o originalitate sterilă. Și mai mulți cad în mimetism. Nichita Stănescu a schimbat profund destinul poeziei contemporane (nu numai românești), așa cum apariția televiziunii a schimbat destinul cinematografului.

Alex. ȘTEFĂNESCU

ARCE STILISTICE
SAU DESPRE STILURI ȘI DINAMICA LOR

(I)

Încercarea de a cerceta artele utilizînd pentru toate aceleași metode, aplicînd aceleași legități și folosind aceleași unități de măsură este, în mod evident, sortită eșecului, la fel ca și aceea de a realiza o «artă totală» *(Gesamtkunstwerk)* în care să fuzioneze modalități de expresie ale tuturor artelor. Există, de asemenea, dificultatea încadrării stricte a diferitelor opere artistice în stiluri, școli, mișcări și curente, dificultate datorată atît caracterului «eterogen» al fiecărei arte, cît și specificului individual al operei de artă. Stilurile și curentele sînt cu atît mai unitare cu cît sînt reduse la arii geografice mai strînse, la intervale de timp mai mici. Goticul este privit de obicei ca un stil relativ unitar și compact, dar, la o cercetare atentă, apar clare deosebirile dintre diferitele școli naționale (franceză, engleză, germană, italiană), regionale (școala din Ile de France și cea din Provence, goticul de cărămidă din nordul Germaniei și cel din școlile danubiene sau renane din aceeași țară), și chiar dintre diversele șantiere aparținînd aceleiași regiuni și aceleiași epoci (catedralele de la Senlis, Sens, Saint-Denis sau Paris). Fiecare stil și sub-stil

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

se manifestă relativ unitar şi — mai ales în cadrul unor ţări cu o artă elaborată, precum Italia, Franţa sau Germania — împărţit pe diverse şcoli regionale diferenţiate de obicei prin aspecte secundare ce vizează forma artistică (colorit, o mai mare sau mai mică înclinare spre latura ornamentală ori spre aspectele alegorice etc.). Astfel pictorii flamanzi din secolele XV—XVI, atunci cînd realizează un peisaj, plasează linia de orizont foarte sus, cerului revenindu-i mai puţin de o treime din suprafaţa tabloului, în timp ce italienii, din aceeaşi peroadă istorică, îşi realizează compoziţiile cu o linie de orizont dispusă de obicei mult mai jos. Un alt exemplu ni-l oferă şcoala veneţiană de pictură care, în întreaga ei dezvoltare, păstrează un statut aparte în cadrul general al picturii italiene. Totuşi asemănările sînt mult mai mari între artiştii veneţieni quatrocentişti (Giovanni şi Gentile Bellini, Carpaccio, Antonello da Messina, Domenico Veneziano) şi contemporanii lor din alte regiuni ale Italiei — bunăoară cei aparţinînd şcolilor florentină (Fra Angelico, Uccello, Masaccio, Sassetta, Botticelli), umbriană (Piero della Francesca, Pisanello, Gentile da Fabriano), padovană (Mantegna) şi chiar unei mici şcoli foarte originale precum cea din Ferrara (Cosimo Tura, Ercole de Roberti, Francesco de Cossa), decît între ei şi artiştii veneţieni din perioada cinquecento-ului (Tiziano, Giorgione, Palma Vecchio, Giovanni Batista Moroni, pictorii din familia Bassano, Veronese, Tintoretto sau Pordenone).

Există, de asemenea, pe de o parte, tendinţa de a reduce concepţia de stil pînă la identificarea lui cu artistul însuşi, pe de altă parte, înclinarea spre hipertrofierea unor stiluri, precum goticul şi barocul, de pildă, datorită unor ambiguităţi terminologice, în aşa fel încît se ajunge la a împărţi întreaga artă în baroc şi ne-baroc, în gotic şi ne-gotic. Atari poziţii nu pot fi decît artificiale şi confuze şi este semnificativă, în acest sens, opinia lui René Wellek şi Austin Warren (exprimată, e drept, doar pentru literatură, dar care îşi păstrează valabilitatea pentru toate artele): *«In favoarea individualităţii se poate aduce şi un alt argument: încercările de a găsi legi generale în literatură au eşuat întotdeauna [...]. In vreme ce fizica ar realiza cel mai mare triumf dacă ar găsi vreo teorie generală care să reducă la o singură formulă electricitatea şi căldura, gravitaţia şi lumina, nu se poate concepe nici o lege generală care să rezolve problemele cercetării literare: cu cît va fi mai generală cu atît va părea mai abstractă şi, prin urmare, mai găunoasă; cu atît mai mult obiectul concret al operei literare va scăpa înţelegerii noastre»* [1].

Între cele două extreme (aceea a «legilor generale» în artă şi aceea potrivit căreia *«le style c'est l'homme»* [2]) există poziţii «moderate», care sînt oricum mai apropiate de realitate, ele tinzînd să selecteze caracteristicile comune şi, bineînţeles, reprezentative, ale diferitelor opere artistice, caracteristici care, însumate, definesc trăsăturile de bază ale unui anumit stil. Dificultăţi, însă, apar şi aici:

a) Dacă în privinţa conţinutului diferitelor arte se pot face cu uşurinţă analogii, în ceea ce priveşte forma, materialul artistic, diferenţele sînt mari şi o terminologie comună este de multe ori ambiguă şi derutantă. Bunăoară, arhitectura secolelor XII—XIV este denumită generic «gotică», denumire ce ni se pare improprie cînd e folosită pentru a caracteriza romanele cavalereşti medievale, precum cele despre Regele Arthur şi cavalerii Mesei Rotunde, cele ale lui Chrétien de Troyes ş.a., care au comun cu arhitectura catedralelor doar faptul că au fost realizate aproximativ în aceeaşi perioadă. De aceea, termenul de «gotic» ar putea fi folosit în toate artele doar din punct de vedere cronologic, deşi cel de *artă medievală* ni se pare mult mai potrivit şi, în aceeaşi ordine de idei, se înţelege că avem rezerve şi în privinţa ideii, de astă dată aproape generalizată în istoriile literare, de a fi numite «gotice» romane din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, scrise de un Horace Walpole, Ann Radcliffe sau Ch. R. Maturin, inspirate de evul mediu, cu întîmplări misterioase şi miraculoase, anticipînd de fapt, în bună măsură, romanul istoric şi de mistere romantic.

[1] René Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii*, Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1967, pp. 40—41.

[2] Chiar şi în creaţia unui singur artist se pot identifica perioade de creaţie distincte. Beethoven, Stravinski sau Picasso, Goethe, Macedonski sau Blaga sînt, cred, exemple edificatoare în acest sens. Acelaşi lucru s-ar putea spune despre perioadele de creaţie ale lui Frank Lloyd Wright sau Le Corbusier.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

b) Nu există opere artistice care să se încadreze *perfect* într-un anumit stil, aceasta, pe de o parte, pentru că un artist, de regulă, nu realizează o lucrare cu scopul deliberat de a o încadra într-o anumită mișcare sau curent. iar clasificările și terminologiile se stabilesc, în general, un timp oarecare după ce se creează mai multe opere, nu pe baza unor creații-etalon, ci ținînd seama de mai multe asemenea creații, care întrunesc, în viziunea exegeților, caracteristici comune, ce le apropie și le fac să devină un fel de familie, deosebită de alte familii, avînd la rîndul lor, elemente și trăsături comune. Pe de altă parte, se știe, orice stil cuprinde și aspecte, tendințe divergente, excepții de la propriile sale reguli. Michelangelo și Rafael sînt, fără îndoială, diferiți ca manieră dar ceea ce au comun este, evident, mult mai important decît ceea ce îi desparte. Același lucru se poate spune și despre marea familie a compozitorilor romantici și este suficient să-i numim pe Berlioz, Chopin sau Wagner. Și la fel se poate discuta despre literatură, gîndindu-ne la mari poeți romantici precum Victor Hugo și Alfred de Musset, Alessandro Manzoni și Giacomo Leopardi, Lenau și Heine, Eminescu și Macedonski, deosebiți ca structură, cu tendințe vizibile la unii dintre ei, de desprindere chiar din albia curentului pe care l-au ilustrat.

La începutul cărții sale *Principii fundamentale ale Istoriei artei*, Heinrich Wölfflin scrie următoarele: *«Ludwig Richter povestește în memoriile sale că, în tinerețea sa, în timpul unei călătorii la Tivoli, a decis împreună cu trei colegi să picteze un fragment de peisaj, fiecare din ei fiind ferm hotărît să nu se depărteze de natură „nici cît un fir de păr". Și, deși modelul a fost același și fiecare încercase cu întreaga sa capacitate să redea strict ceea ce vedea, au rezultat totuși patru imagini diferite, tot atît de diferite ca și personalitățile celor patru pictori»*[3].

Totodată, au loc frecvente suprapuneri, trecerile de la un stil la altul fiind deseori neclar diferențiate, existînd dese interrelaționări între diferite școli, manifestîndu-se curent fenomene de stază sau de regres.

c) După cum am mai arătat[4], termenii de *clasicism* și *romantism*, în înțelesul unor stiluri propriu-zise sînt, credem, improprii în artele vizuale precum pictura, sculptura ori arhitectura, ele fiind mai degrabă niște stări de spirit, niște moduri generale de existență a formelor artistice sau, am putea spune, niște «megastiluri», din combinarea cărora rezultă stilurile propriu-zise. Există stiluri «clasice» în conținut și «romantice» în expresie (cum este goticul bunăoară) și, invers, «romantice» în fond și «clasice» în expresie (cum este, de exemplu, barocul). În general, credem, o artă cu cît este mai abstractă, mai puțin senzorială, cu cît oferă informații mai puține, lăsînd mai mult imaginația receptorului să construiască imaginea artistică, sau, pentru a utiliza terminologia semioticii, cu cît este mai *conotativă*, cu atît i se potrivesc mai bine termenii de «clasicism» și «romantism» în înțelesul unor stiluri stricto-sensu. În ordine descrescătoare, acestea ar fi muzica, literatura lirică și, în cele din urmă, literatura epică.

d) Există, de asemenea, mulți artiști a căror încadrare într-un stil sau curent este foarte dificilă. Nu este cazul numai al personalității de geniu, greu de încadrat în canoanele rigide ale unui stil sau altul, dar și al unor artiști de mai mică importanță, extrem de originali însă, ca de pildă pictorul flamand Antoine Wiertz. Alții sînt încadrați cînd într-un stil, cînd în altul, precum Manet, care este considerat fie impresionist, fie — mai rar — realist, precum Millet, Daumier sau Courbet. În fine, există tendința de a grupa mulți «independenți» — fiecare cu caracteristici aparte — într-un singur stil cu caracteristici confuze. Cézanne, Gauguin și Van Gogh, de pildă, grupați în ceea ce se numește de obicei *«reacția împotriva impresionismului»*.

e) Nu se poate neglija faptul că există grupuri de stiluri — și aceasta în special în artele vizuale — care preiau de la stilul anterior și îmbogățesc același sistem de forme (același sistem morfologic) pînă ce-i epuizează posibilitățile expresive. «Uzarea» unui sistem formal se desfășoară, de regulă, de-a lungul a trei-patru stiluri obișnuite și are loc după un algoritm precis ce

[3] Heinrich Wölfflin, *Principii fundamentale ale Istoriei artei*, Editura Meridiane, București, 1968, p. 19.

[4] Dan D. Păcurariu, *Barocul, un stil în echilibru instabil*, în *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 4, 1984, p. 62.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

prezintă mai multe caracteristici, care vor fi enumerate mai jos. Întreaga desfășurare a unui sistem de forme, de la faza incipientă (sau «primitivă») pînă la cea decadentă va fi denumită cu termenul generic de *arc stilistic*. Există un arc stilistic corespunzător artei grecești antice, care cuprinde faza arhaică, faza clasică și faza elenistică și un arc stilistic corespunzător artei romane antice. Le vom numi *arce stilistice incomplete*, deoarece respectă caracteristica de bază (dezvoltă aceeași categorie de forme de-a lungul întregului arc), dar nu respectă, dintr-un motiv sau altul, una sau mai multe din celelalte caracteristici de variație ale formelor. Există apoi un *arc stilistic medieval*, cu rădăcinile în arta paleocreștină, care se dezvoltă în perioada carolingiană și romanică, își găsește desăvîrșirea formală în goticul timpuriu și în cel rayonnant și decade în perioada flamboyantă. Urmează un *arc stilistic renascentisto-baroc*, care are sorgintea în renaștere, se dezvoltă în perioada manieristă și în baroc și decade în timpul rococo-ului. Le vom numi pe aceste ultime două *arce stilistice complete*. Grupa stilurilor *neo* dezvoltă concomitent sau consecutiv mai multe categorii de forme, dar, ca și în cazul arcelor medieval și renascentist, ele nu sînt forme noi, ci reluarea unor sisteme morfologice anterioare, în formele lor de bază, simple și clare, pe care le îmbogățește. Această grupă o vom numi *arc difuz al stilurilor neo*, avînd ca principale perioade neoclasicismul, neoromanicul, neogoticul, neobarocul și Art Nouveau-ul, cu diversele sale variante regionale (Sezession, Jugendstil, Coup de fouet, Modern Style etc.). Începutul și sfîrșitul fiecărui «arc» nu sînt net delimitate, nici chiar în cadrul artei dintr-o singură țară, fiind prezente uneori fenomene de stagnare și de regresiune, nu numai pe plan strict calitativ, ci și pe planul evoluției stilistice, din punctul de vedere al tipologiei formelor. Astfel, pictura germană din secolele XVII—XVIII reprezintă doar un regres calitativ față de cea a secolelor XV—XVI. Elsheimer, Mengs, Pesne, Matthäus Günther sau Maulpertsch, sînt, din punctul de vedere al manierei de a picta, al stilului, în pas cu contemporanii lor, dar calitatea picturii germane din perioada barocului și a rococo-ului este incontestabil mai slabă decît cea din timpul goticului sau a renașterii. Același lucru se poate spune despre pictura italiană din novecento (Sabatelli, Ranzoni, Segantini, Fattori), sau despre relativa scădere a calității arhitecturii din această țară în aceeași perioadă. Regresiunea prezentă în tipologia formelor nu influențează întotdeauna calitatea operei artistice. În general, perioada stilurilor «neo» reprezintă un astfel de proces, calificat uneori drept «paseist» dar, în ultimă instanță, și renașterea reprezintă, în în special în arhitectură, o evocare și o reluare a unui sistem anterior de forme.

Caracteristicile generale după care se consumă arcele stilistice complete ar putea fi sistematizate după cum urmează (arcele incomplete și cel difuz respectînd numai o parte din aceste caracteristici) :

1) Fiecare arc dezvoltă o aceeași categorie de forme (arcul difuz nu respectă această caracteristică, el dezvoltînd mai multe categorii de forme).

2) Procesul evolutiv al fiecărui arc este, de regulă, lent. Permanenta îmbogățire a limbajului formal se face prin acumulări succesive iar eventualele salturi, stagnări și regresiuni sînt puțin spectaculoase, nevizînd structura de bază a sistemului de forme. Acumulările sînt mai ales de ordin cantitativ, inovațiile vizează cel mai adesea ornamentalul, opera artistică devine din ce în ce mai opulentă, mai redundantă, în faza ultimă, aceasta în dauna conținutului care se pierde într-un exces de podoabe.

3) Trecerea de la un arc la celălalt este mult mai rapidă decît procesul de dezvoltare. Are loc o implozie, o «prăbușire» a operei de artă sub povara propriei sale ornamentații.

4) Începutul unui nou arc este marcat fie prin schimbarea completă a întregului sistem de forme (așa cum s-a întîmplat la trecerea de la gotic la renaștere), fie doar prin reluarea unor limbaje de bază în opere simple, clare și statice (cazul trecerii de la rococo la neoclasicism).

5) Între stratul formal și cel ideatic al operei artistice are loc uneori un decalaj, în sensul că tematica rămîne de multe ori cea cultivată cu predilecție în stilul sau arcul stilistic precedent, în timp ce modul de realizare, maniera artistului se schimbă. Este ceea ce se întîmplă bunăoară la trecerea de la arcul medieval la cel renascentist (implicit de la gotic la renaștere) : tematica lucrărilor de arte plastice, programele de arhitectură rămîn la începutu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

arcului următor practic neschimbate, dar modul de tratare (forma artistică) este cu totul alta.

6) Începutul și sfîrșitul fiecărui arc sînt caracterizate respectiv prin perechile de contrarii enunțate de Wölfflin — începutul arcului va fi marcat de opere *«liniare»*, compozițiile vor fi *«plane»*, formele *«închise»* sau *«tectonice»*, operele de artă *«multiple»*, adică realizate din elemente clar delimitate, grupate într-o unitate și, de asemenea, caracterizate de o *«claritate absolută»*. Dimpotrivă, sfîrșitul fiecărui arc va genera opere *«picturale»*, *«profunde»*, *«atectonice»*, *«unitare»* și de o *«claritate relativă»*.

7) Cu cît sînt mai aproapiate de epoca noastră, arcele stilistice au o viață mai scurtă. Arcul grecesc durează în linii mari de la mijlocul mil. II î.e.n. pînă în sec. II î.e.n., arcul roman din a doua jumătate a mil. I î.e.n. pînă în sec. V e.n., arcul medieval aproximativ din sec. IV—V pînă prin sec. XV—XVI, cel renascentist, din sec. XV—XVI pînă la mijlocul sec. XVIII, cel al stilurilor neo, de la mijlocul sec. XVIII pînă la începutul sec. XX.

8) Trecerile de la un arc stilistic la altul sînt cu atît mai bruște cu cît acestea sînt mai scurte, adică mai apropiate de zilele noastre. În aceste cazuri, reacția împotriva stilurilor anterioare se face uneori prin opere cu caracter de manifest, așa cum sînt proiectele neoclasice ale lui Boullée (Cenotaful pentru Isaac Newton).

9) În fazele de început și, uneori, și în cele de încheiere, arcele stilistice prezintă o relativă estompare a stilului individual, tendința fiind aceea de alunecare către un anumit «manierism». Individualitățile artistice se manifestă cel mai puternic în etapele de mijloc, de înflorire maximă. De pildă, operele aparținînd renașterii quattrocentești se deosebesc între ele prin nuanțe mult mai subtile și mai greu de perceput, formează un grup mai închegat decît ale cinquecento-ului, perioadă în care încep să se facă simțite cu mai multă putere deosebirile dintre manierele diferiților maeștri, chiar în cadrul aceleiași școli. În timpul barocului personalitatea diferiților artiști iese cel mai mult în evidență, pentru ca apoi ultima fază a acestui arc stilistic, cunoscută sub numele de rococo, să fie caracterizată din nou printr-o mare asemănare a manierelor diferiților artiști. Explicația este, credem, următoarea : Se poate observa că «stilul individual» iese cel mai bine în evidență în artele cele mai abstracte (cu grad de conotativitate mare). Bunăoară, chiar la o primă audiție, după șapte-opt măsuri, putem să identificăm că un menuet oarecare a fost compus de Mozart sau o nocturnă de Chopin, în timp ce dacă citim o nuvelă, ne este greu să precizăm doar pe baza «stilului» cine este autorul (probabil fiindcă relatarea unor fapte și întîmplări se face cu un grad mai mare de obiectivitate, deci, implicit de depresonalizare). Astfel, în cadrul artelor vizuale, sfîrșitul unui arc manifestă o scădere a conotativității datorită suprasemantismului (încărcării decorative) iar începutul arcului un deficit de conotativitate datorită numărului prea mic de simboluri (lipsa încărcării decorative, de exemplu). Echilibrul care duce la maximum de conotativitate și, implicit, la maximum de individualitate îl întîlnim deci în fazele de mijloc al fiecărui arc.

10) Începutul fiecărui arc este caracterizat prin opere de artă realizate într-o manieră mai «statică», în timp ce sfîrșitul arcului generează opere compuse pe baza unor scheme predominant dinamice, cu precizarea că noțiunea de dinamism este complexă și merită o discuție mai largă.

Dan D. PĂCURARIU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CONFESIUNI LITERARE

GEO BOGZA

«Tot ceea ce am scris eu nu are decît o foarte mică legătură cu mine...»

Eu și marile fluvii ● Adevăratele feluri de a fi ● Nimeni nu mă cunoaște și nu m-a cunoscut ● Am fost vesnic într-un fel de luptă, într-o împotrivire ● Înainte de a împlini 40 de ani ● Romanul meu trebuia să începă așa ● Realizez numai starea noastră interioară ● Tu nu știi ce înseamnă aceea a te naște ● O carte fabuloasă ● Pentru a o scrie, ar fi trebuit să fiu un titan

I : Ideea unei lecturi din *Cartea Oltului*, făcută de însuși Geo Bogza, înregistrată pe bandă de magnetofon, m-a preocupat multă vreme. Am încercat s-o realizez acum cîțiva ani, cînd am reușit să-l determin pe Geo Bogza să citească primul capitol. După lectură, autorul a fost curios să verifice calitatea înregistrării. Aparatul a captat, bineînțeles, și respirația naturii din jur. Condițiile studioului ar fi fost desigur superioare din punct de vedere tehnic. Ar fi lipsit, în schimb, farmecul generat de amănuntele mediului în care trăiește scriitorul...

R : *Snagov, marți 3 iulie 1979, ora 11 și 10'. Constantin Vișan a pus în funcțiune magnetofonul. În fața mea e o peluză pe a cărei iarbă verde se zăresc cîteva tufișuri de trandafiri, apoi debarcaderul și, dincolo de el, lacul pe care ieri l-am trecut pe la prînz a 12-a oară în cursul acestui an. Mai pe seară mă gîndeam să-l trec încă o dată, dar eram puțin obosit și, gîndindu-mă că ar fi a 13-a oară, am lăsat pentru a doua zi, iar astăzi e o zi ca de noiembrie.*

I : Mărturisește-ți, cîndva, atracția deosebită pe care o simțiți față de apă...

R : *Ca eu să-ți dau un răspuns complet, exhaustiv, cum ar spune unii oameni cu preferință pentru anumite cuvinte, ar trebui să-ți vorbesc ore în șir. Sînt cîțiva ani de cînd în capul meu plutește, așa cum plutesc norii pe cer sau cîte o corabie singuratecă pe întinderea mării, un titlu :* Eu și marile fluvii. *Și sper că n-am să părăsesc pămîntul acesta înainte de a-mi aduce gîndul la îndeplinire. Acum și aicea nu pot spune mai mult.*

I : Începutului marcat de *Cartea Oltului*, momentului de intrare orgolioasă în literatură, îi corespunde volumul de apogeu literar *Paznic de far*. Adică o viață închinată cu consecvență explorării lumii, dar și veghii permanente la farul menit să ție vie lumina încrederii, să apere libertatea, liniștea, capacitatea de vis a oamenilor.

R : *Nu zic că nu e aicea un sîmbure de adevăr și multă bunăvoință din partea dumitale față de mine și față de ceea ce am făcut eu cu condeiul pe hîrtie. Ascultînd aceste fraze, senzația pe care o încerc eu e senzația pe care o încearcă orice om care intră la fotograf și-și face o fotografie pentru buletinul de identitate sau «buletinul de populație». Fotografiile acestea pe care ni le fac fotografii pentru «biroul de populație» surprind pe toți cetățenii care și le fac. Sînt ei și nu sînt ei.*

I : Convorbirile pe bandă de magnetofon sînt de regulă mult mai dificile și mai puțin strălucitoare decît cele relatate în scris. Cînd scrii, poți să mai adaugi cuvinte, idei, amănunte care, chiar dacă nu s-au spus, sînt verosimile, sînt în spiritul discuției. Pe bandă poți tăia ceva, dar de adăugat nu mai e posibil să mai adaugi nimic. Oricît ai avea nevoie, chiar și de o banală conjuncție.

R : *Ce citesc a fost scris și semnat de mine și sînt de acord să citesc, pe cîtă vreme ceea ce vorbesc fără să fi scris nu-i decît o mîzgălitură. Sînt pictori*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de mare talent care reușesc să tragă două-trei linii și să schițeze, să facă ceva, dar alții — și eu fac parte dintre aceștia — au un carnet pe care fac sute și mii de schițe pînă cînd reușesc să închege o imagine. Eu sînt dintre aștia care trebuie să se chinuie mult, foarte mult, ca să prindă o idee în vîrful peniței și s-o exprime. Stînd de vorbă cu un om care, avînd răbdare, sau ar avea talentul să mă facă să mă spovedesc, el s-ar putea alege pînă la urmă cu unele spovedanii care ar merita să fie cunoscute. Măcar ca un fel de schiță, ca o eboșă a ceea ce am fost eu. Fiindcă trebuie să spun că tot ceea ce am scris eu, absolut tot ceea ce am scris eu, nu are decît o foarte mică legătură cu mine, cu adevăratul eu. Rămîn un mare necunoscut, cu toate confesiunile pe care le-am făcut și care erau mai mult sau mai puțin de circumstanță. Să ne gîndim la atît cît se vede dintr-un ghețar care plutește pe suprafața oceanului: un vîrf ascuțit de gheață și restul e-n profunzime. Eu, adevăratul eu, sînt sub suprafața oceanului. Sînt sub toate frazele și toate paginile pe care le-am scris vreodată. Și nimeni nu mă cunoaște și nu m-a cunoscut. E aproape uluitor, dar dacă eu aș fi reușit să scriu, dacă aș fi avut capacitatea de a scrie și împrejurările istorice mi-ar fi îngăduit să mă confesez, ceea ce ar fi ieșit ar pune în umbră ceea ce există, așa cum un elefant pune în umbră un șoarece sau, să nu spun șoarece, un iepure. Ei, dar asta a fost soarta mea. Și, să spun drept, nu mă plîng. Nu mai vreau să spun că nu am dat din mine decît infinit de puțin din ceea ce se putea da la un moment dat, că am fost veșnic într-un fel de luptă, într-o împotrivire. Întotdeauna m-am împotrivit la ceva, la conținut și la formă, iar uneori numai la formă. Mă întorc la fotografia făcută pentru buletinul de populație. Tot ce am scris eu în comparație cu ceea ce aș fi putut să scriu e ca o fotografie «à la minut» în comparație cu un portret de Rembrandt. Atît de mare e deosebirea. Nu că n-am spus tot cantitativ, nu e vorba de cantitate, ci e vorba de alte feluri de a fi sau de adevăratele feluri de a fi. Nu știu cum să-ți spun. Adică o bună parte din viața mea a constat din insomnii și din coșmaruri și din obsesii, că sînt departe de a fi scriitorul solar care apare din Cartea Oltului.

I: Ați fi vrut să scrieți, de pildă, roman?

R: Dacă aș să aș noroc, dac-am să am noroc, s-ar putea ca să-ți răspund la această întrebare, exprimînd oral o realitate pe care de zeci de ani îmi tot propun să o exprim în scris și poate că odată o s-o exprim.

Cînd am început să scriu acele texte care mai tîrziu au fost adunate într-un volum ce s-a numit Țări de piatră, de foc și de pămînt, deci cînd am început să le scriu, prin 1934—35, și ele apăreau săptămînă de săptămînă în Vremea, mulți dintre cei ce le citeau, și era evident că le plăcuseră, mă incitau cu următoarea întrebare: Ei, cînd scrii un roman? Întrebarea era și în cuvinte și în felul cum le sticleau ochii cînd mă întrebau. Să vedem, le răspundeam eu, cînd o să am 40 de ani am să mă gîndesc la asta. Atunci aveam 26—27 de ani. Înainte de a împlini 40 de ani mi-am dat seama ce fel de roman aș putea scrie eu. El trebuie să înceapă așa: că într-o seară, întorcîndu-mă acasă, am fost cuprins de o senzație ciudată. Trăiam starea unui om care a uitat ceva extrem de important și că acel lucru extrem de important, de undeva, de foarte departe, din străfundurile memoriei sale, încearcă să revină la suprafață, dîndu-i o stare de neliniște, de nemulțumire, de preocupare, de a descoperi despre ce-i vorba. Și, ca prin vis și mai mult ca prin vis, părea că-mi aduc aminte că odată, cîndva foarte, foarte de mult, eu și cu cineva care era întocmai ca mine, ne aflam undeva în univers, unul lîngă altul, eram două existențe și două conștiințe. Nu realizez ce fel de ființă fizică întruchipam, realizez numai starea noastră interioară, că stăteam unul lîngă altul și priveam așa cum aici pe pămînt ar sta doi oameni pe malul unui lac sau al unei mări și ar privi o corabie îndepărtată. Noi stăteam undeva, pierduți în spațiu, în univers, și priveam un punct al acelui univers care era pămîntul acesta pe care trăim și ne întrebam cum ar fi acolo, pe steaua aceea, ce-ar fi ca. Și atunci i-am spus acestui prieten, acestui tovarăș, acestui coleg, acestui frate al meu de contemplare cosmică: să știi că eu mă duc acolo să văd și am să-ți comunic și ție. Deci, îmi aduceam aminte că undeva, la începuturile existenței mele, a fost acest moment inițial și că eu acuma, uitîndu-l, mă aflu pe pămînt. Dar iată că-mi revine în minte și-mi spun: datoria mea, din moment ce sînt aicea, este să-i răspund acelui prieten al meu la curiozitatea care ne rodea pe amîndoi atunci. Și mi-am spus: să-i scriu. M-am așezat în fața hîrtiei ca să-i comunic că am ajuns acolo unde-mi propusesem să ajung. Și de la primul cuvînt m-am izbit de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

următoarea descoperire: că el ignoră absolut totul despre ceea ce s-a petrecut cu mine între timp, despre înfățișarea mea actuală, despre mijloacele de a comunica, și că orice cuvînt pe care-l voi așterne pe hîrtie cu gîndul că o să ajungă sub privirile lui trebuie să i-l explic într-o paranteză. Și atunci, pricepînd, iată mă așez la masa de scris spre a-ți răspunde la întrebarea care ne rodea pe amîndoi atunci cînd priveam o stea și ne întrebam ce va fi oare acolo. Îmi dau seama că fiecare din aceste cuvinte îți este necunoscut, că nu știi ce este aceea hîrtie, peniță, cerneală și mai ales nu știi ce este acela un om. Că, pentru a împlini făgăduiala pe care ți-am propus-o, o să mă duc eu acolo și o să-ți spun și ție ce-am descoperit, că pentru asta a trebuit să mă nasc pe pămînt. Dar tu nu știi ce înseamnă aceea a te naște. Pentru a te naște este nevoie de un bărbat și o femeie. Tu nu știi ce este bărbat, și nu știi ce este femeie. Ca eu să mă nasc a fost nevoie să am un tată și o mamă, ca ei să se întîlnească, să se iubească. Și așa a fost cu putință ca eu, prietenul tău de acolo, să viu pe pămînt sub o înfățișare care presupune ochi, brațe, picioare, creier. Nu știi ce e creier, nu știi ce e mînă. Am să-ți explic. Creierul este un organ de gîndire. Dar nu știi poate nici ce este gîndirea. Și gîndirea este...

Și, deci, fiecare cuvînt pe care l-aș fi așternut pe hîrtie pentru a-i comunica o simplă propoziție: mă aflu pe pămînt, sînt om și trăiesc între oameni, m-ar obliga la o cascadă întreagă de paranteze în care aș îngloba toate cunoștințele cîte există în toate enciclopediile de pe pămînt. Că dacă această carte ar fi realizată ar fi ca și cum aș fi legat cu o sfoară fiecare cuvînt, din toate dicționarele și avînd în mînă capătul acelei sfori sau capetele acelor zeci de mii de sfori aș fi început să le trag după mine cum ar trage un copil 100 de baloane colorate după el. Adică ar fi fost într-o singură carte toate cunoștințele despre existența lumii, tot ce a fost pe pămînt, tot ce a trecut prin mintea oamenilor, o carte fabuloasă pe care pentru a o scrie ar fi trebuit să fiu un titan, cel puțin ca Tolstoi sau ca James Joyce. Ar fi fost fără îndoială o carte joyceană, dar nu mărginită la existența unui singur individ în decurs de 24 de ore, ci ea ar fi epuizat întregul conținut al universului, înglobîndu-l în cuvinte, comparîndu-l, pentru a pleca undeva în cosmos, ca o ilustrare a ceea ce sînt pămîntul, viața, istoria și toată aventura mea pe acest pămînt. O asemenea carte, îți dai seama, n-am fost în stare să scriu și, dacă aș fi scris-o într-adevăr, ea ar fi fost față de ceea ce am scris eu ceea ce este uriașul iceberg din apa oceanului față de micul colț de gheață care iese deasupra apei. Cam asta este deosebirea. Deci, nu de cantitate, nici de calitate, ci de un fel de dimensiune de neimaginat. O a patra dimensiune. În afară de posibilitățile noastre actuale sau de posibilitățile viitoare. Asta ar fi fost singurul roman pe care aș fi vrut să-l scriu.

(Convorbire consemnată de Constantin VIȘAN)

ADRIAN MARINO

«Idei organizate, dar puternic personalizate și liber formulate»

(II)

Spiritul timpului este teoretizant, sistematic, metodologic ● Unii doresc doar sirop ● Impresionism și focuri de artificii nu mă mai satisfac ● Hermeneutica mea à propos de «hermeneutica» lui Mircea Eliade ● Etiemble — «bestie neagră» a comparatismului ● Numai competența și obiectivitatea conving

I: Introducere în critica literară, Modern, modernism, modernitate dar, mai ales, primul volum din *Dicționarul ideilor literare*, ca și celelalte «cărți» care le-au urmat vă conferă un profil distinct în viața intelectuală românească de azi, acela de teoretician literar. De unde necesitatea interioară de a vă apropia de acest teritoriu teoretic într-o epocă în care, la noi, mai ales «teoria» era refuzată? Nu v-ați simțit niciodată singur în acest domeniu?

R: Cred că lucrează în această direcție cel puțin trei cauze foarte precise. Mai întîi cea esențială: înclinarea personală, să-i spunem «vocația». V-am mai afirmat că mi-aș recunoaște, cu generozitate, o dispoziție, o aptitudine ideologică.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

«Ideologul» reprezintă un stadiu intermediar între filosoful sistematic și eseistul superior. (La noi, noțiunea de «eseu» s-a degradat cu desăvîrșire și nici n-o mai iau în discuție în această formă cu totul superficială și diletantă). Ideologia, în speță literară, este locul geometric între sistemul rigid, închis, și suplețea discursului eseistic: idei organizate, dar puternic personalizate și liber formulate. M. Ralea, D. D. Roșca, Tudor Vianu au fost în unele din paginile lor astfel de «ideologi». Știu bine că acest început de tradiție este departe de a fi consolidat. Chiar și Principii de estetică de G. Călinescu ar intra, eventual, în această categorie. Cred însă cu fermitate în necesitatea afirmărilor și clarificărilor teoretice. Ele sînt esențiale într-o cultură, unde numai aceste repere ideologice pot da orientare, stabilitate și o scară de valori. În domeniul ideilor literare există încă prea mult amatorism, labilitate, improvizație și subiectivism, sub pretext de «impresionism», «critică creatoare» etc. Am simțit deci nevoia unor clarificări și fundamentări, mai întîi, personale, dar, implicit, și de semnificație obiectivă. Sîntem, însă, încă la primii pași, într-un domeniu subdezvoltat (și nu este singurul).

În același timp, poate fi invocată, cred, și o anume criză de creștere a culturii românești, în cadrul căreia inițiativele de tip teoretico-ideologic au și o mică valoare de exponență. Simpla manipulare de metafore și imagini, de formulări lirice și eseuri divagante, apoase, nu mai satisface o bună parte a intelectualității noastre. Se simte tot mai mult nevoia trecerii spre concept, idee, doctrină. Abuzul de «literatură» și «poezie», în genere confecționată, convențională, neautentică, începe să producă saturație. Faptul se vede chiar și în literatura propriu-zisă, unde nu puțini poeți și prozatori (tineri în special) încep să facă literatură «antiliterară», «antipoetică». Pînă și critica jurnalistică a descoperit existența «comediei literaturii», începînd să-i demonteze mecanismele, punerea în scenă, chiar impostura. Succesul enorm, de prestigiu în orice caz, al lui C. Noica și al grupului său, demonstrează același fenomen. Spiritul românesc simte tot mai mult nevoia unor răspunsuri la probleme esențiale, unei reflexii în adîncime, unor raportări defensive la principii fundamentale. Este vorba de o reacție, încă marginală, sau marginalizată prin forța imprejurărilor, dar foarte semnificativă. Mulți simt tot mai mult necesitatea unor profesori de înțelepciune, unor directori de conștiință, unor «magiștri», unei adevărate orientări spirituale. Există o foame reală de spiritualitate în cultura românească pe care micile jurnalisme literare, micile eseisme, judecăți de grup și de valoare n-o mai pot de mult satisface. Dintr-un anume punct de vedere, ele par chiar derizorii. Iată de ce «teoria» atrage, încîntă, fascinează. De unde dispariția imediată din librării a tuturor lucrărilor de acest gen.

Intervine, în sfîrșit, și orientarea istorică generală. Trăim, orice s-ar spune, o epocă a ideologiilor, a confruntărilor acute de idei. Spiritul timpului este teoretizant, sistematic, metodologic. Pentru a ne limita doar la literatură, toate traducerile de teorie literară modernă dispar de la o zi la alta, în timp ce culegerile de cronici indigene rămîn adesea nevîndute. Nu spune chiar nimic acest lucru?

În felul acesta ajungem și la ultima dv. întrebare: simțindu-mă perfect sincronizat atît cu aspirațiile reale, adînci, de perspectivă, chiar de «avangardă», ale culturii noastre, pentru a nu mai aminti de tendința generală a spiritului contemporan, nici vorbă nu poate fi de sentimentul «izolării». Mă simt bine integrat în această zonă, la noi încă precursoare. Izolarea nu este reală decît față de anumite forme instituționalizate și mai ales de cronica literară curentă, care deține poziții centrale, rămasă doar la stadiul empiric al «forțelor naturale ale criticii». Unii doresc sirop, alții — printre care mă număr — o băutură ceva mai tare. Simplul impresionism și focurile de artificii nu mă mai satisfac.

Nu mă simt «singur» nici dintr-un alt motiv, mult mai concret: toate, dar absolut toate cărțile mele au avut recepția lor. Oricînd vă pot furniza date foarte precise din care rezultă limpede că ele s-au bucurat, în medie, de peste 20 de recenzii fiecare, iar Dicționarul... chiar de peste 60, un adevărat mic record în materie. Este adevărat: despre mine au scris și scriu mai ales critici și cronicari marginali, tineri, simpli redactori, intelectuali neprofesioniști ai recenziei literare etc., dar și acesta reprezintă un «public», o «recepție literară». Și poate una mai autentică și mai spontană decît alta, nefiind trucată, manipulată, condiționată. Pentru a nu mai aminti de numeroase scrisori de la scriitori și cititori și, aspect deloc neglijabil, o serie de ecouri străine destul de precise. Ele sînt poate mai semnificative decît altele, venind aproape toate din partea unor medii din afara idiosincraziilor, insuficiențelor și sistemelor noastre de relații. Nici viața noastră literară nici cea,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mai ales, străină, nu se reduc la două-trei redacții centrale, unde circulă anumite liste albe și negre, manopere derizorii, cusute cu ață albă *.

I : Deși anumite referințe apar uneori la rubrica «prezențelor românești» în unele reviste, despre activitatea dv. în străinătate, editorială și publicistică, nu există încă o imagine completă, clară și concludentă. Nici eu, nici alții nu dispunem decît de informații fragmentare. Ce detalii, puțin sau deloc cunoscute, credeți că ar fi într-adevăr utile și semnificative în cadrul discuției de față ?

R : *Sv înțelege de la sine că nu putem transforma acest interviu într-o bibliografie și într-un dosar de presă. Mă limitez doar la indicații globale și pur cantitative. Să spun deci, mai intîi, că am publicat în străinătate, în condiții editoriale normale, trei volume de critică și o antologie, în ordinea următoare :* Rumänische Erzähler der Gegenwart *(Bern, Gute Schriften, 1972),* La Critique des idées littéraires *(Bruxelles, Editions Complexe, 1977),* L'Herméneutique de Mircea Eliade *(Paris, Gallimard, 1981),* Etiemble ou le compartisme militant *(Paris, Gallimard* 1982). *A apărut de curînd* Les tendences esthétiques des avant-gardes, *în :* Les avant-gardes au XX-e siècle *(în seria :* Histoire comparée des littératures des langues européennes, *patronată de «Asociația Internațională de literatură comparată»).* Introducerea în critica literară *a avut o traducere maghiară (Kriterion, 1979),* Critica ideilor literare *una germană (Dacia, 1976). Ultima lucrare în limbi străine, publicată, este :* Littérature roumaine. Littératures occidentales. Rencontres *(Ed. științifică și enciclopedică, 1982). În total, deci, 7 volume.*

Colaborările la publicațiile periodice și culegerile străine de diferite tipuri, începînd din 1970, data debutului meu publicistic străin, în diferite limbi și în destul de numeroase țări, se ridică, deocamdată, la 77 de articole și studii, unele destul de întinse. Alte cîteva sînt în curs de apariție, cu corectura făcută. În revistele și culegerile din țară, publicate tot în limbi străine și de mică circulație internă, colaborările mele (studii și articole) sînt în număr de peste 40, unele constituind și versiuni străine ale unor capitole din cărțile amintite. Astfel de date cer neapărat o prelucrare, o interpretare, pe care n-o pot întreprinde. Se reține doar fugitiv caracterul lor experimental, explorator și uneori chiar de mic pionierat. Știu acum cînd, unde și cum, mai ales, se poate publica critică și teorie literară românească în străinătate. Generația anterioară, a marilor noștri critici, nu și-a pus deloc această problemă. Ea este o achiziție a epocii noastre.

Mai semnificativă ar fi, poate, o discuție, cu tăieturile de presă și cu xeroxurile pe masă, ale ecourilor propriu-zise, recenziile și referințele străine de tot felul. Nici această operație nu poate fi acum întreprinsă. Deci, din nou, doar unele sumare indicații pur cantitative, care pot da totuși o minimă orientare, deși datele în condițiile noastre de documentare nu pot fi complete : Dicționarul *a avut, de pildă, 12 recenzii străine,* Kritik der literarischen Begriffe, *8 ;* La Critique des idées littéraires, *10 ;* Prezențe românești și realități europene, *3 ;* Hermeneutica lui Mircea Eliade, *ediția românească, 3, iar cea franceză, 14 ;* Etiemble ou le comparatisme militant, *14 ;* Littérature roumaine, Littératures occidentales, *deocandată 4. Este doar o primă aproximare, foarte fluidă, deoarece revistele străine, de specialitate, unde au fost publicate cele mai multe din aceste recenzii, au un ritm lent de apariție. Toate apar cu mari întîrzieri, iar în străinătate, unde cărțile așteaptă la rînd, pot trece ani și ani pînă ce un ecou scris devine posibil. Eu însumi am scris astfel de recenzii la 5—6 ani de la apariția volumului de care mă ocupam.*

Aș fi însă dezolat dacă astfel de precizări minimale ar fi supralicitate într-un fel sau altul și dacă ele n-ar fi considerate decît din unghiul care le este propriu : cel pur documentar și experimental. Ele nu urmăresc decît itinerarul strict al unui critic român, din deceniile 7 și 8, zonele de pătrundere, posibilitățile și rezistențele receptării sale. Nu toate recenziile sînt egal de interesante, nu toate sînt competente, nu toate merită atenție. Specia «cronicarilor» superficiali, suficienți, de-a dreptul stupizi sau agresivi este universală. Referințele la unele din lucrările mele, în volume și studii de specialitate, mi se par adesea mai semnificative. La fel și anumite studii, întrucîtva de sinteză, care mă privesc personal : La teoria dei modelli e le poetiche contemporanee *de Cinzia Baldazzi, în* Teoria dei modelli, critica, poetiche. Seminario italo-romeno di storia della critica letteraria, *Roma, 22 aprilie 1977 (Roma, 1978, pp. 53—67), sau :* Adrian Marino : teoria e metodologia de abordagem de vanguarda littéraria, *de Maria Eugênia Boaventura* (Uniletras, Universidade Estadual de Ponta Grossa, *4/Dezembro de 1982, pp. 40—46, Brazilia).*

* Evident, atitudine excesiv subiectivă, față de care păstrăm, în ceea ce ne privește, cuvenita distanță *(N.F.)*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

S-ar putea da și alte referințe de acest gen. Din ele nu scot, repet, nici o concluzie calitativă, doar cel mult una practică: despre raza de acțiune a unui «critic» român, modul cum poate și cum nu poate «pătrunde» în străinătate, cum se poate vindeca de complexe, ce handicapuri îl pîndesc (multe și de ordinul organizării noastre), afinitățile și neaderențele sale fundamentale etc. S-ar putea trage din toate acestea și unele concluzii de sociologie și de strategie literară, destul de precise **.

I: Ce a vrut să fie, din unghiul dv. de vedere, o carte ca *Hermeneutica lui Mircea Eliade*? Din ce impuls intelectual s-a născut această carte și care considerați că este locul ei între studiile noastre de specialitate?

R: Căzînd pe un teren inevitabil nepregătit — cu totul altul a fost cazul versiunii franceze, despre care am înregistrat recenzii foarte competente și perfect adaptate la obiect — n-aș putea spune că această carte a fost la noi bine înțeleasă și asimilată, chiar dacă elogiile (ca și injuriile) n-au lipsit. Toate acestea fac parte din categoria riscurilor profesionale și nu merită mare atenție. Ceva mai ciudată a fost și este însă atitudinea unor prieteni și discipoli (interni și externi) ai lui Mircea Eliade, care au avut — s-ar spune — sentimentul unei frustrări, ba chiar al demitizării și al intrării într-un domeniu rezervat și interzis. Un «profan», un «neinițiat», ce nu s-a supus încă niciunui rite de passage, și-a îngăduit — supremă blasfemie! — să pătrundă într-un spațiu sacru, hermetic, și să dezvăluie secretele «misterelor». Oroare! Am făcut deci, pentru unii, figură inoportună de «intrus», căci există pe alocuri în jurul operei lui Eliade o ambianță cvasi-inițiatică, refractară privirii reci și lucide, și oarecum din afară. Bineînțeles că despre Eliade și «hermeneutica» sa se poate scrie și altfel și nimeni nu este oprit s-o facă. De fapt, este vorba, din punctul meu de vedere (și dintre criticii români, doar M. Unghianu a observat acest lucru), doar de o carte-manifest, o carte-pretext, o carte-alibi. Este vorba de hermeneutica mea à propos de «hermeneutica» lui Mircea Eliade, pe care am «inventat-o» integral, în cadrul unei operații de identificare, interpretare și reconstrucție. Niciodată Mircea Eliade nu și-a expus «metoda» în acest mod, deși toate propozițiile mele sînt riguros documentate. «Creație critică» pe un plan mai special (și un recenzent american a intuit ceva din această realitate).

În același timp, simțeam nevoia «descoperirii», dacă nu chiar a «inventării» unei tradiții hermeneutice românești, pe care propriile mele lucrări hermeneutice, în curs de elaborare, să se sprijine. Pentru a nu pluti în gol, suspendat în aer, am încercat să pun, deci, bazele tradiționale ale unei hermeneutici românești, de la care, într-un fel sau altul, să mă revendic. Domeniul meu nu este, se înțelege, al lui Eliade, dar unele afinități, foarte mediate, există. Gest de continuitate și în același timp de salt înainte, de creativitate culturală. Consider operația ca izbutită în ansamblu din punctul meu de vedere și aș putea aminti și referințe străine foarte elogioase. «Une belle réussite» a scris, de pildă, Revue de l'Histoire des Religions *(4/82, p. 424). Și totuși, pe plan pur uman, oricît de paradoxal ar părea, nu-mi mai amintesc cu plăcere de această escapadă. Mari contrarietăți — total extra-literare — au poluat-o grav în conștiința și memoria mea afectivă. În definitiv, este vorba totuși de prima carte despre Mircea Eliade în cultura noastră și ea merita, fără îndoială, un alt tratament din partea unora, specializați în «reabilitări». Scopul său n-a fost nici «recuperarea», nici «profanarea». Pentru a nu mai aminti de semnificația (inclusiv dificultățile) unei astfel de întreprinderi și apariții editoriale într-un anumit context...*

I: Ce a însemnat pentru dv. experiența de a publica un eseu ca *Etiemble ou le comparatisme militant*, la «Gallimard». Prin ce credeți că ar putea deveni ea exemplară pentru intelectualul român de azi?

R: Să spunem, poate mai bine, că ea este într-adevăr, prima carte care apare, nu numai la noi dar și în Franța, despre, probabil, cel mai important comparatist contemporan. Și aceasta este, mai mult chiar decît Hermeneutica lui Mircea Eliade — tot o carte-manifest, o carte-pretext, în care expun ceea ce cred că se poate numi «ideologia comparatistă». De ce aceeași formă indirectă? Pentru bunul motiv că un critic (obscur) nu poate veni dintr-o dată, la Paris, în editura franceză și încă în citadela lui Etiemble, cu o carte-manifest strict personală.

** E de la sine înțeles că interesul nostru pentru asemenea «experiențe» este determinat tocmai de conștiința valorii criticii literare românești actuale, în rîndurile căreia se înscrie și poziția intelectuală a lui Adrian Marino (*N.F.*).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Sînt necesare anumite trepte intermediare, unele verigi editoriale ***. *Un alt motiv, foarte însemnat, este că ideile centrale ale lui Etiemble, despre reabilitarea literaturilor mici, relațiile est-vest, europocentrism, internaționalism, cosmopolitism, universalism, schimburi și cooperare literară, comunicații libere, nou umanism, nou comparatism etc. corespund integral convingerilor mele profunde. Mi le-am pus în ordine, în mod argumentat și documentat, recuperînd pas cu pas din opera lui Etiemble tot ce corespunde programului meu. Prin această metodă difuzarea și luarea în discuție a unor «teze» mi s-au părut mai ușoare, mai eficace. Cred în regenerarea comparatismului, încă aservit istorismului și pozitivismului, în sens ideologic și estetic-literar, ca bază a unei teorii a literaturii. Am scris de altfel și o continuare, încă o carte, tot direct în limba franceză :* Comparatisme et théorie de la littérature. *Văd că tema figurează și în programul celui de al XI-lea Congres Internațional al «Asociației Internaționale de Literatură comparată», din 1985. Faptul că astfel de mesaje vin din zona noastră are o anumită semnificație. De ce intelectualul și criticul român n-ar lua și alte inițiative de acest gen ? Întreprinderea, firește, nu este lipsită de riscuri. Etiemble este «bestia neagră» a comparatismului tradițional. În plus, din nou fatalitate !, unele contexte, iarăși, total extra-literare, au constituit în mai 1982, cînd a fost lansată cartea, un serios handicap, mai ales pentru un critic român. De unde, un nou gust și amintiri amare, fără nici o legătură cu literatura și temele cărții. Dar cineva trebuia să înceapă, ca și în cazul Eliade, să militeze într-o anumită direcție, à ses risques et périls...*

I : Se pare că aveți, într-adevăr, referindu-mă din nou și la biografia dv., pasiunea întreprinderilor de pionierat. *Cahiers roumains d'études littéraires* n-a fost și ea una dintre acestea ?

R : Într-o anumită măsură, fără îndoială. Despre apariția (1973), programul și realizările acestei publicații, prima revistă românească de critică, estetică și istorie literară în limbi străine, am scris pe larg în Carnete europene *(p. 66—75) și, mai ales, în* Prezențe românești și realități europene *(p. 78—100). N-am intenția să mai revin decît doar cu unele mici precizări. Inițiativa, ca și munca voluntară, care a durat aproape opt ani, pînă la nr. 4 1980,* (Le Voyage et la découverte du monde), *realizat de mine personal și integral (ca toate celelalte), mi-a pus în față dificultăți enorme, de care, la început, nu mi-am dat seama. N-a fost vorba numai de obstacole editorial-administrative, inerente unei întreprinderi de pionierat, ci mai ales de lipsa de tradiție, la noi, a acestui tip tehnic de revistă. Mulți o credeau doar de publicistică sau în genul* Revue roumaine, *neexistînd nici un alt precedent în materie. Eu o concepeam în genul lui* New Literary History, *a lui* Poétique, *într-un stil specializat și de rigoare, singurul care putea interesa, efectiv, genul de cititori străini căruia i se adresa. Și azi cred cu aceeași tărie că numai competența și obiectivitatea conving.*

Am fost lăsat (nu fără o doză de cinism din partea unora) să mă descurc singur. Dar nici o revistă din lume nu poate fi făcută numai de un «redactor» unic, nesalarizat. Propuneam sumarele, toate strict tematice, adunam materialele, făceam corespondența internă și externă și, în parte, o și difuzam, cumpărind 50—60 de exemplare, pe care le expediam personal, pe spezele mele, unor cunoscuți personali, dispuși la reciprocități variate. O muncă extenuantă, contra curentului, care, dacă aș fi continuat-o, m-ar fi neurastenizat complet. Din această perioadă am făcut și o criză de hipertensiune. A trebuit deci să renunț, mai ales că lucrările personale în bună parte stagnau. Am, totuși, satisfacția de a fi făcut o muncă de pionierat și de real patriotism cultural, a fi stabilit unele bune legături și obținut peste 120 de ecouri străine (cele mai numeroase înregistrate vreodată de o publicație românească) ; am făcut acceptat la noi — mai ales — de bine de rău, un nou tip de revistă. Caiete critice, *anexă a* Vieții românești, *au ieșit și ele din această emulație.*

Publicația continuă și azi, dar neregulat și tot prin voluntariat, schimbat la fiecare număr, devenită de fapt o culegere de studii. Ecouri interne și, mai ales, externe n-am mai văzut. Păstrez dosarul fiecărui număr, inclusiv evidența unor «investiții» personale, toată corespondența externă și dosarele de presă. Uneori mă gîndesc să donez întreagă această arhivă sui generis, destul de voluminoasă, unui fond docu-

*** Afirmație, după opinia noastră, discutabilă, dar ea interesează tocmai în precizarea unghiului de vedere personal adoptat de interlocutorul nostru în demersul său editorial pe alte meridiane. *(N.F.)*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mentar, unui «muzeu» literar. S-ar putea vedea foarte bine cum a luat naștere și s-a dezvoltat pas cu pas, cum a început să «pătrundă», mai ales, în străinătate, o nouă (în toate sensurile) revistă românească. Ea a avut, desigur, imperfecțiunile și inegalitățile sale. Dar nimeni n-a făcut la noi, nici înainte și nici după, ceva mai bun în acest domeniu. Cine n-ar dori un nou salt înainte?

(Continuare în nr. viitor)

(Convorbire realizată de Nicolae FLORESCU)

MIHAIL V. FRIDMAN

Întîlnire cu Liviu Rebreanu

Centenarul marelui scriitor Liviu Rebreanu îmi prilejuiește una din cele mai emoționante și mai frumoase amintiri ale adolescenței. Licean fiind, în clasa a șasea, iar în vacanțe vînzător de prăvălie undeva lîngă Podul Grand, ticluiserm în verile anilor 1937—1938 un «roman» din viața satului, cu dragoste, nunți și omoruri, bineînțeles în peisagiul corespunzător. Îmi alesesem și un pseudonim — Mihail Frasin — rătăcit mai apoi în colecția Adevărului literar și artistic la rubrica «Poșta redacției».

Prietenii mei de liceu, deveniți peste noapte mari critici literari, erau convinși că «romanul» e gata de tipar, mai ales avînd în vedere cei șaisprezece ani ai autorului. Rămînea de găsit un scriitor de renume care să-mi indice adresa celei mai adecvate edituri. Și să-mi dea, desigur, și o înflăcărată recomandare. Am fost unanimi: alesul nostru era Liviu Rebreanu.

L-am căutat la telefon. Fără să ezite o clipă mi-a propus să-i aduc manuscrisul. Cu o emoție cu totul neașteptată pentru un autor atît de prețuit de toți prietenii mei am înmînat manuscrisul Doamnei Fanny, care m-a întîmpinat la ușă.

Peste o săptămînă am telefonat din nou. Scriitorul m-a întrebat:

«— Dumneata ești învățător la sat?

— Nu, maestre... Nici liceul nu l-am terminat...

— A-a-a!» — era un fel de ușurare în acest suspin al lui Rebreanu. M-a chemat.

Mi-a deschis chiar el. Mi-a arătat cu un gest larg ușa biroului. Părul lui neînchipuit de alb avea o stinsă strălucire în umbra coridorului.

Masa de lucru, mirosul de cafea, jilțurile moi, jaluzele dătătoare de penumbră, glasul lui adînc — toate s-au contopit în mine într-o ambianță de blîndă și necruțătoare judecată. Eram mai tînăr decît își închipuise el, îmi spunea, dar manuscrisul e cu mult mai «verde» decît însăși tinerețea mea. Îi ascultam vorbirea molcomă și parcă vedeam aievea cum rîndurile-mi imprimate cu atîta abnegație de o dactilografă bolnavă de ftizie, și de aceea foarte «ieftină» — se prefac într-un morman de inaptitudini copilărești... Dar, straniu lucru — din mormanul acesta înform mijea totuși un mugur de speranță. Pentru mai tîrziu.

Am ieșit pe bulevard, purtînd în mine ca într-o candelă rănită acest mugur de flacără, ferindu-l de vînturile disperării. Pe o bancă în Cișmigiu am răsfoit manuscrisul și am descifrat nu fără cazne observațiile de pe marginea cîtorva pagini, frazele redactate cu un creion ascuțit. Nu-mi mai amintesc amănuntele. Au dispărut în vîlvoarea războiului odată cu manuscrisul și cu alte manuscrise, împreună cu blinda lor ocrotitoare — mama. Dar esența n-am uitat-o și n-am s-o uit. Pentru că în ea e contopită creația unui OM și omenia unui creator.

Nu eu l-am tradus în limba rusă. Dar am scris, aici la Moscova, despre el cu dragoste și recunoștință, străduindu-mă să ofer cititorului sovietic o imagine cît mai veridică despre una din operele strălucite ale literaturii românești. Iar astăzi sînt fericit să-i aduc umbrei lui, în coroana de lauri centenari, o sinceră și grăitoare ofrandă — fragmentele acestea dintr-o amplă exegeză asupra operei lui Liviu Rebreanu întreprinsă de Nadia Osipova, una dintre elevele mele, fidelă și silitoare prietenă a literaturii române.*

Moscova, octombrie 1985

* Publicăm textul respectiv în numărul viitor [n.r].

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

FAULKNER – ÎNTREGUL ȘI PARTEA

Cînd apărea romanul *Sartoris*, în 1929, probabil că o declarație de mai tîrziu a lui Faulkner ar fi stîrnit uimirea : *«SARTORIS este romanul din care s-a dezvoltat germenele scrierilor mele apocrife»*. Propoziția ar fi fost fără sens din două motive : întîi, că este vorba de folosirea figurată (chiar ironică) a cuvîntului *apocrif*, iar apoi, pentru că cititorul de rînd ar fi rămas foarte surprins să vadă în *Sartoris* o carte a începutului de drum, cînd, după toate aparențele, ea este una din posibilele încheieri ale uriașei serii romanești, atît ca deznodămînt al decăderii și dispariției unei mari familii, cît și ca situare cronologică. Mai mult, odată cu *Sartoris* ia sfîrșit cariera de diplomat al iluziilor, ambiția scriitorului de a concilia ceea ce este ireconciliabil, de a închide cu nasturi aceleiași haine binele și răul, vechiul și noul, albul și negrul. În *Sartoris*, toate relațiile sociale sînt pe deplin stratificate. Construcția narativă s-a osificat complet, iar personajele epuizează, o dată în carte, și a doua oară în cadrul ciclului, întreaga «eternitate» a ficțiunii faulkneriene. Astfel încît e aproape șocant să afli că — imposibilitate a cuprinderii într-o singură formulă a complexității situațiilor narative ? nostalgia după cîteva personaje emblematice pe care le-a așezat în centrul lumii sale de hîrtie ? — la cîțiva ani de la scrierea romanului, Faulkner vine cu o continuare. Dar aici autorul nu mai «inovează» : el se mulțumește să (re) deschidă cîteva pîrtii spre inima semnificațiilor romanului, ce păreau definitiv acoperite de avalanșa vechilor întîmplări. Este vorba, de fapt, de un singur episod, centrat în jurul furtului scrisorilor Narcissei Benbow de către contabilul băncii bătrînului Bayard Sartoris, și recuperarea acestora, la doisprezece ani de la furt. O poveste mai degrabă detectivistică, la antipodul lumii trăind din parfumul secret al amintirilor mitice, din *Sartoris*.

Sîntem, de-acum, într-o lume a matriarhatului, pe o altă scară de valori, feminine, e drept, dar perpendiculare pe același cod al mîndriei și onoarei ce caracterizase bărbații neamului. Moartea bărbaților, începînd cu cea a legendarului Colonel Sartoris, legendar chiar înainte de a se fi stins o generație în urma sa, și continuînd, conform unei fatalități asupra căreia acționează un soi de *copyright* divin, bărbat după bărbat, lasă în urmă o liniște atotbiruitoare (la Faulkner, totul se desfășoară la scară mare, supralicitînd realul). Dar, în noua versiune, neîndoios apocrifă — cel puțin din punctul de vedere al coerenței ansamblului — liniștea trece asupra stăpînilor recenți, femeile. *There Was a Queen (A fost odată o regină)*, nuvela în care se elucidează misterul dispariției scrisorilor tinerei soții a lui Bayard Sartoris, Narcissa, începe tocmai sub semnul liniștii. E o liniște posterioară evoluției la trapezul unei existențe șovăitoare a lui Bayard Sartoris. Tînărul Bayard, mort, ca și fratele său, într-un accident de avion, dintr-o prea mare dominanță a *figurii indiferenței* — rezultantă a abstragerii permanente din realitatea imediată —, dar nu mai puțin dintr-o inexplicabilă *repulsie a comunicării* ce face din personaj un înstrăinat terorizat de legăturile cu un *dincolo* metafizic, se transformă, cu încetul, într-un erou al curajului gratuit, un trist acrobat al multiplelor încercări de a se îndepărta de viață. Liniștea, prin urmare, cea a locurilor pustiite, dar nu mai puțin a femeilor : bucătăreasa neagră Elnora, sora ei Saddie ,bătrîna Miss Jenny și, în fine, Narcissa Benbow. Intrarea ei în clanul Sartoris aduce mai degrabă cu pătrunderea unui cal troian în cetatea adversă, decît cu alianțele bazate pe nobile sentimente. *«Zgomotul»* (fără a fi neapărat, ca mai apoi, și *«furie»*) se

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

declanșează doar în rarele momente în care intră în scenă micul Benbow Sartoris. E un amestec al numelui ce spune mult despre jocul Timpului cu personajele. Numele a cărui *«apoteoză nudă»* o întreprinsese, odinioară, bătrînul Bayard, căutînd să dovedească neputința genealogiei de a supraviețui prezentului : *«Sartorișii sfidaseră Timpul, însă timpul nu era vindicativ, durînd mai mult decît Sartorișii. Și probabil că nici măcar nu era conștient de existența lor. Fusese un gest frumos, totuși»*. E liniștea înfrîngerilor morale, a eșecurilor proiectate în personalitatea micului Sartoris, adevărat «erou» al moșiei dominate de inactivitatea plină de semnificații a femeilor. *«În absența stăpînilor»* adevărați, triumfă liniștea, obligată, cîndva, să se ascundă dinaintea lor — personaje prea tumultuoase pentru a lăsa vreo părticică din universul lor neumplută de agitația atracției metafizice a atingerii *«piscului»* și *«văilor liniștii»*. Femeile sînt, la Faulkner, personaje de epopee doar în măsura în care poartă semnele bărbăției, în măsura în care pot aminti de Bărbații de odinioară. O întreagă «falocrație». Vorbind despre femei, Faulkner se sprijină în cîrjele limbajului metonimic, uzînd de ceea ce gramaticile retorice numesc *«semnul pentru lucrul semnificat»* [1]. Miss Jenny, de pildă, e compusă nu din obștești elemente carnalo-spirituale, ci din fapte memorabile (căci numai acestea contează ; numai ele te împing în avanscena narațiunii, aureolîndu-te cu gloria aparteneței la o castă : *«Virginia Du Pre venise din Mississippi în '69, ultima familie de Carolina, aducîndu-și hainele de pe ea și un coș cu cîteva cioburi colorate dintr-o fereastră din Carolina și niște tăietoare de flori și două sticle de Porto. Îl văzuse pe fratele ei murind și apoi și pe nepotul și strănepotul său, și apoi pe cei doi stră-strănepoți»*). În felul acesta se realizează funcția de opoziție față de o realitate cu adevărat demnă să tulbure liniștea ghilotinantă a textului ce se vrea, înainte de orice, fără denivelări, fără asperități, *liniștit* : Miss Jenny este *«doar sora primului John Sartoris»*. Nimic mai mult, e adevărat, însă nici mai puțin !

Distanțarea astfel creată, un artificiu, la urma urmelor, care trimite la o complexă tradiție retorică (implicită), amintindu-ne că limbajul artistic este format întotdeauna pe ruinele fostului limbaj natural în floare *(«Pour qu'il ait un langage figuré, il faut qu'il existe en face de lui un langage naturel»* [2]) complică, în mod neașteptat, statutul textual al nuvelei. Transpus la nivel de practică literară, raportul se dovedește a fi derutant. În primul rînd, relația de *identificare* e îngreunată de statutul *dez-omogenizant* al textului. Tradiția clasică a retoricii ne convinsese că limbajul natural se suprapune tentației firești de a vorbi, care curge de la sine, fără a resimți necesitatea descrierii — mai exact, a *autodescrierii*. Nu este altceva decît ceea ce Jakobson numea limbaj poetic, autoreflectant, obținut prin schimbarea unghiului de percepere a textului. Ar rezulta de aici că orice modificare în discurs ar fi, oare, un prim pas spre limbajul poetic (sau, forțînd puțin lucrurile, spre cel figurat) ? Probabil că da, cu condiția ca translarea, echivalența dintre text și ansamblul unui discurs așa-zicînd natural, să se poată face. Să fie posibilă, cu alte cuvinte, relația de contiguitate.

Ne asumăm acest risc și considerăm că textul romanului *Sartoris* conține, în spiritul său, toate datele unui *limbaj aprioric*, ale unui text gata constituit, ce nu mai necesită explicații, care-și refuză propria descriere și funcționînd, prin urmare, ca un *text natural*. Din perspectivă retorică, apelul la el va fi o luptă cu necunoscutul. Acel necunoscut spre care tinde orice interpretare, orice reflexie lingvistico-textuală, fără a închide chiar toate căile de acces ale imaginației. Conștiinței actului creator îi corespunde întotdeauna, în viziune retorică, o conștiință a paradigmaticului discursului : în fiecare moment al analizei există posibilitatea unei alegeri. În cazul de față, alegerea, mult mai bruscă, pentru că are la bază o decizie premeditată a autorului, are loc între două texte, care în mod normal ar trebui să se completeze — date fiind intențiile scriitorului. Relațiile dintre ele au început însă sub semnul negației : venind ca o completare la acțiunea romanului, *A fost odată o regină* se plasează într-o poziție gata să refuze intertextualitatea, deși gestul de pe urma căruia există este unul tipic de punere în relație a două texte fatalmente înrudite !

Totodată, fără ca acest lucru să necesite o analiză separată, se constată că, accentuînd poziția retorică ce permite perceperea textelor ca relație de înrudire, se complică și statutul *figurat* al nuvelei : așa după cum figurile retorice se ivesc, de obicei, *«dintr-o combinare nouă de cuvinte, și nu numai dintr-o alegere parti-*

[1] Pierre Fontanier, *Figurile limbajului*, Ed. Univers, 1977, p. 56.
[2] Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*, Librairie Larousse, Paris, 1972, p. 91.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

culară»[3], și nuvela va fi obligată să se despartă de roman prin stabilirea unei noi ordini a aceloraşi cuvinte : e vorba de cuvintele care în roman exprimau apartenența la un cod, iar în nuvelă vor trebui să exprime delimitarea de o situație : ieșirea din roman. Cu toate că, în litera ei, lumea romanului *Sartoris* se suprapune universului din *A fost odată o regină*, ea este diferită prin miza pusă în jocul devenirii textuale : ceea ce în roman este istoria unei caste, în nuvelă nu mai răzbate decît la nivel de amintire a unei lumi apuse. Exemplaritatea faptelor trecute nu mai poate fi urmată, pentru că în schimbul prea brusc al generațiilor s-au pierdut codurilor comunicaționale. Refuzul comunicării între personaje este un refuz al omogenizării textului. În locul *«principiului vaselor comunicante»* din povestirea realistă, avem de a face cu un asediu continuu, medieval, al *castelului povestirii*. Nici acesta nu e, însă, dus la bun sfîrșit, căci încăpățînarea maladivă a personajelor ridică simbolice poduri de acces, suspendate între malurile voințelor contrarii de a ajunge în același punct al acțiunii.

Reluarea legăturilor, în aceste condiții, nu se mai face direct, iar interpușii vor străluci, pentru o clipă, în lumina fictivei rampe, în care personajele-ambasador anunță, ca în tragedia clasică, modificarea echilibrului de forțe, schimbarea luminii de focalizare a povestirii. *A fost odată o regină* e un exemplu clasic de literatură făcută dintr-un lung șir de obstrucții verbale : *«„Încă vorbeau și cînd m-am dus să anunț cina", spuse Isom. „Ți-am spus doar". „Știu", zise Elnora. Vocea nu-i era ascuțită. Nici blîndă. Era doar categorică, moale, rece. „Despre ce vorbeau ?» „Nu prea știu", zise Isom. „Tu m-ai învățat să nu trag cu urechea la ce vorbesc albii"».* Obstrucția trece din planul acțiunii în cel al reflexiei : este singura circulație înregistrată în nuvelă. E încă un mijloc de particularizare, de precizare a poziției față de roman, mai mult «afinat», acesta, permeabil la persuasiunea personajelor. Caracterul *apocrif* al nuvelei se insinuează astfel cu și mai multă tărie, textul ne apare din ce în ce mai *ascuns* (unul din sensurile etimologice ale cuvîntului este chiar acesta), un pilon de susținere al ideii că *A fost odată o regină* se plasează în același regim al textelor-comentariu, al literaturii ca metaliteratură.

Obsesia întregului nu poate fi percepută, de altfel, în afara concurenței (loiale) a părții. Aceasta pune și mai bine în evidență diferența, *écart*-ul, distanța de la rotunjimea totului la imperfecțiunea feliei. Tehnica îmbinării subansamblelor în ansamble este verificabilă chiar în interiorul romanelor : cum altfel, decît ca o viziune caleidoscopică asupra propriei metode de creație, să fie interpretată tehnica narativă din *The Sound and the Fury* ? Reluarea aceloraşi evenimente prin patru focalizatoare diferite nu face decît să teoretizeze o modalitate practică a generării textului literar. Pentru Faulkner, o singură perspectivă nu este niciodată suficientă. Spiritul său creator se definește doar în contactul repetat cu aceeași idee, în lupta mereu reluată dintre structurile subconștiente particularizate și despicarea temei unice în mai multe variante formale. Dar, dacă în cazul romanului decăderii familiei Compson cele patru fațete nu fac decît să arunce umbra îndoielii una asupra celeilalte, cititorului revenindu-i rolul de a liniariza povestirea, de a extrage esențialul din fiecare fragment, în cazul relației *Sartoris — A fost odată o regină* lucrurile se schimbă. Contribuția cititorului este limitată la compararea textelor și, eventual, la compunerea lor. Cititorul e îngrădit de o materie textuală pe care nu o mai poate domina, pentru că ea îi apare gata «împodobită» cu semnificațiile ivite din tensiunea dintre cele două texte. *«Naturii particulare a percepției»*[4] din *Zgomotul și furia* i se opun anumite modele de așteptare în prozele de care ne ocupăm. În ce constau ele ?

E vorba, mai întîi, de suspendarea personajelor într-o zonă a tăcerii și a non-comunicării. În mod normal, după o lectură pur textuală, am zice că, în nuvelă, adevăratele personaje centrale sînt personajele de fundal (Elnora, Isom), dacă asupra noastră nu ar acționa, constrîngător, experiența lecturii anterioare, a romanului. Celelalte personaje sînt claustrate într-un zid al tăcerii, pe care fie că și-o impun, fie că le este impusă de natura relațiilor cu ceilalți protagoniști. Una din consecințele insurmontabile ale acestei constatări e că dialogurile personajelor vor fi mai mult mentale, în fapt, *monologuri travestite*. Este vorba, în mod evident, de ruperea voită a legăturilor lingvistice dintre personaje. Din perspectiva acestui model de așteptare, acțiunea s-ar traduce prin absența tăriei de a intra în rezonanță, de a cădea de acord asupra unui mod unic de comunicare. Dar interferența este exclusă de însăși constituția personajelor, de predeterminarea consolidată încă

[3] Tzvetan Todorov, *Op. cit.*, p. 99.
[4] Wolfgang Iser, *The Implied Reader*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1980, p. 137.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în roman și, în cele din urmă, de caracterul apocrif al textului din care face parte. A trece peste aceste interdicții ar însemna o ieșire din labirintul în care au fost închise odată cu ultimul rînd al romanului. Devitalizate, personajele nuvelei nu pot decît să mimeze un plan de evadare, dar el nu va fi niciodată pus în aplicare. Structura lor însă, de *«oameni de hîrtie»*, legătura prea strînsă cu poziția în care au ajuns le face să eșueze pe o plajă nisipoasă, fără nici un fel de legătură cu marile linii maritime. Expediția Narcissei la Memphis nu poate dura mai mult decît o țin «merindele» de acasă. Dincolo de această limită există riscul imposibilității întoarcerii. Mai mult, aceasta pare să fie și ultima părăsire a domeniului, ca și cum o altă îndepărtare de casă ar amenința să adîncească prăpastia discordiei dintre personaje. E de văzut aici un simbol translucid, o trimitere directă la relația romanului cu nuvela : orice «disecare» a uneia dintre ele, orice reducere la componentele primare ar putea să ducă la surparea legăturilor, făcînd să plutească în derivă ceea ce părea perfect ordonat, chiar dacă nu și perfect ca structurare internă : suflul creației ce unește, dincolo de realitatea textuală, două brațe ale aceluiași trunchi.

Pe lîngă acest prim model al (falsei) așteptări de a intra în dialog se prefigurează, în relația nuvelă—roman, o altă situație. Reduse la tăcere de *creditatea romanescă*, personajele nuvelei se constituie într-o felonă conspirație feminină. Baza ei de pornire este, însă, falsă, la fel și jurămîntul care o face posibilă. Narațiunea tradițională ar fi dus pînă la ultimele consecințe ceea ce enunță aprioric — dar scriitorul modern nu mai lucrează cu aceleași unități de măsură. Deși ne-am fi așteptat la revitalizarea sporniciei de acțiune și verbale a Sartorisilor, de a căror noblețe se face caz chiar în primele propoziții ale nuvelei *(«Ea e nevasta lui Bayard. Acum e și ea o femeie de-a Sartorisilor»)*, tot ceea ce urmează e o negare a acestor cuvinte. Negarea e și ea — la urma urmelor — o parte a ritualului. Și nu cea mai neînsemnată : trecînd cu buretele peste o epocă, personajele revin asupra ei ca la o călătorie imaginară, neefectuată niciînd în sensul deplin al cuvîntului. Conjurația feminină este doar o formă a nostalgiei întoarcerii la un topos care n-a existat decît ficțional, în roman. Însăși cartea *Sartoris* funcționează după același sistem al visării la o lume care a existat cîndva și din care mai răzbat sunetele și șoaptele unui fals efect nostalgic, al iluziei întoarcerii la o matcă abia prefigurată.

Din acest reflex al aducerii la rampă a geografiei mentale a ținutului Yoknapatawpha a mai rămas o palidă, inertă, profesională obligație a *descrierii peisajului*. Un peisaj ce nu se particularizează prin nimic, pentru că el se așează între personaje, dejucînd prin lipsa de originalitate fecundă și personalitate distinctă *partea de inițiativă* a femeilor. Ar fi fost, cu siguranță, singurul moment în care nuvela ar fi putut depăși datele inițiale ale romanului, riscînd pe cont propriu o aventură a validării, a *legalizării textuale* desăvîrșite : un spectacol al tragicului consumat cu «lampa joasă», în semiobscuritatea reacțiilor ce imprimă personajelor o continuă mișcare paralelă, într-un du-te-vino pe traiectorii învecinate, dar niciodată convergente. Nici măcar prezența morții nu schimbă nimic din ura inofensivă a femeilor. Ritualul înghite pînă și reacțiile normale ale personajelor care, de la un punct încolo, intră cu totul în rolul care le-a fost distribuit, parcă în ciuda voinței.

Trecînd dintr-o pagină în alta a povestirii cu inexpresivitatea unor roboți programați doar pentru o singură serie comportamentală, femeile dejoacă și acest model al așteptării, prefigurat de text, prin refuzul integrării depline în acțiune. «Jocul» lor aduce mai mult a rătăcire calculată pentru un alt scenariu, o altă *Odisee* a Sudului blestemat să nu-și poată desăvîrși menirea mitologică : dintre toate posibilitățile care ar putea da o soluție, cea aleasă este, invariabil, cea mai păguboasă, ca într-o veritabilă lege a ghinionului universal : *«fără rușine, spiritul ne propune un milion de prostii pentru o singură idee bună pe care ne-o încredințează . și nici această șansă nu e, pînă la urmă, mare lucru fără o prelucrare care s-o adapteze unui anume scop»* [5]. Tragedia ia naștere abia în acest moment [6]. Ea este independentă de existența personajelor, pentru că e o dimensiune a culpabilității lor, singurul liant dintre ele. Nevoia de rătăcire ia, în acest caz, un aspect și mai complex. Rătăcirea interioară e singurul semn al dezastrului ce

[5] Paul Valéry, *Introducere în metoda lui Leonardo da Vinci*, trad. de Șerban Foarță, Ed. Meridiane, 1969, p. 79.

[6] Gabriel Liiceanu, *Tragicul. O fenomenologie a limitei și depășirii*, Ed. Univers, 1975, p. 163.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

va fi resimțit în perpetua nevoie de *status quo*. *A fost odată o regină* demonstrează, mai mult decît oricare nuvelă faulkneriană, că splendorile și mizeriile textului își datoresc întotdeauna existența nehotărîrii de a renunța la un trecut iluzoriu în favoarea unui prezent (textual) ce și-a fixat rădăcinile în neantul drumului de la sine la conștiința de sine, de la pre-text la text. Sau, cum ar spune filosoful: *«Rătăcirea este curba rea ce așteaptă să fie închisă și care în această închidere doar — care este întoarcerea la o stare a egalității cu sine — dizolvă conștiința nefericită a stării traumatizante, a dezordinii și ruperii de sine»*. Lăsînd romanul *Sartoris* deschis ca pe o rană dureroasă, Faulkner i-a oferit șansa de a se pierde în labirintul operei salvatoare, laolaltă cu personajele. Dar cum s-a întîmplat ca acestea să posede mai multă vitalitate decît s-a gîndit să le înzestreze demiurgul lor, Minotaurul-autor s-a trezit atras în propria sa urzeală de texte paralele, fără putința de a-l identifica pe cel real, și pe cel apocrif. Scăpînd dintr-o ambuscadă (cea a tacticii creatoare), Faulkner a nimerit în roata dințată a *concurenței textuale*. Dintr-un Daedalus stăpîn pe opera sa, el se vede transformat într-un Icarus nevoit să experimenteze zborul cu aripi din pînză de păianjen.

Mircea MIHĂIEȘ

IOAN PETRU CULIANU : Reconstituiri în domeniul mitologiei românești *

I : Aș dori să vă întreb dacă există un sistem de învățămînt în domeniile antropologiei culturale și al istoriei religiilor în Olanda și, respectiv, aici la Groningen. Dacă da, v-aș ruga să-mi spuneți cîteva cuvinte despre felul cum este organizat acest sistem.

R : Răspunsul este da, însă sistemul este destul de complicat. Olanda are o foarte puternică tradiție în domeniul istoriei religiilor în primul rînd, nu atît în cel al antropologiei, cel puțin în Groningen. Marile figuri în domeniul antropologiei în Olanda au fost în Leiden. La Universitatea din Groningen au existat istorici ai religiilor (cum ar fi ilustrul Gerardus van der Leeuw), care, ocazional, au fost și antropologi. În ultima vreme, situația antropologiei este cam slabă aici. Rămîne *Departamentul de istorie a religiilor* — care este destul de mare, în orice caz cunoscut — condus de profesorul H. G. Kippenberg, care i-a urmat la catedră profesorului Van Baaren, o personalitate în domeniu.

I : Care este situația publicațiilor în acest domeniu ?

R : Sînt cîteva publicații de specialitate : una profilată pe istoria religiilor, *Numen*, revista oficială a *Asociației internaționale de Istorie a Religiilor* și *Revista teologică olandeză*, care, în fapt, se ocupă mai puțin de teologie, decît de toate ramurile posibile din jurul teologiei. Aș mai aminti revista *Visible religion*, care apare la Groningen și care publică studii și cercetări în domeniul iconografiei religioase. Toate aceste publicații sînt editate în limbi de circulație internațională, engleză, franceză, mai rar în germană. În plus, există multe reviste de profiluri

---

* În toamna anului 1984, aflîndu-mă într-o călătorie de documentare în unele țări vest europene, am avut prilejul să port un dialog, la Universitatea din Groningen, cu tînărul savant de origine română Ioan Petru Culianu, profesor la Departamentul de limbă și literatură română al renumitei universități olandeze. Discipol și continuator al lui Mircea Eliade, I. P. Culianu a publicat în Italia, Olanda și Franța remarcabile studii de antropologie culturală și istorie a religiilor : o monografie *Mircea Eliade*, Assisi, 1978 ; *Iter in silvis. Saggi scelti sulla gnosi e altri studi*, vol. I, Messina, 1981 ; *Religione e potere* (în colab.), Torino, 1981 ; *Psychanodia* I, Leiden, 1983 ; *Hans Jonas*, Roma, 1984 ; *Eros et magie dans la pensée de la Renaissance*, Paris, 1984 ; *Expérience de l'extase. Extase, ascension et récit visionnaire de l'hellénisme au Moyen Age*, Paris, 1984 (ultimele două volume sînt prefațate de Mircea Eliade). În chip firesc, I. P. Culianu abordează în studiile sale probleme ale culturii și literaturii române, de la comentarii privind aspecte specifice folclorului mitic românesc (de ex. *Interferences between Iconography and Folklore in Roumania*, apărut în *Visible Religion*, II, 1983), pînă la exegeze dedicate poeziei eminesciene (*Romantisme acosmique chez M. Eminescu*, în vol. *Iter in silvis*). În 1983, I. P. Culianu a reunit în vol. *Libra. Etudes roumaines* o serie de studii privind limba și literatura română, semnate, în majoritate, de cercetători români. (*A.O.*).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

învecinate care publică ocazional și studii de istoria religiilor și de antropologie culturală.

I : *Puteți să-mi spuneți, în cîteva cuvinte, care ar fi tendințele actuale ale acestor științe, în Europa, să zicem ?*

R : Dacă m-ați fi întrebat în urmă cu vreo cinci ani, vă puteam schița unele tendințe. În momentul de față lucrurile sînt în dezvoltare, se întîmplă mereu cîte ceva nou. În ultima vreme, cercetările de istoria spiritualității par a fi mai interesante în special în Germania, unde s-au asimilat diverse instrumente de lucru fie din științele exacte — dar instrumente mai rafinate, nu egale cu cele ale raționalismului din secolul al XIX-lea — fie metode rafinate de analiză de factură umanistă, cum ar fi teoria literaturii ș.a.m.d. De asemenea, aportul științelor biologice este mare în diverse teorii de istorie a religiilor și de antropologie culturală din ultimii ani. Este, în orice caz, o imagine în continuă transformare și de aceea foarte interesantă. În fiecare țară, bineînțeles, există școli, tradiții — pe baza acestor tradiții se construiesc lucruri noi... Dar cred că pentru aceasta ar trebui să stăm de vorbă foarte mult despre fiecare țară în parte.

I : *O problemă foarte interesantă, care a fost ridicată cu peste un secol în urmă și căreia au încercat să-i găsească o soluție savanți de talia lui B. P. Hasdeu, M. Gaster, N. Cartojan și în timpurile noastre M. Eliade, este cea a influenței bogomilismului asupra sistemului de credințe și legende populare românești, foarte răspîndite și active pînă-n secolul nostru. V-a preocupat această problemă ?*

R : Din întîmplare, da. Tot ce vă pot spune este că prezența bogomilismului, nu numai în cultura populară românească ,este imponderabilă și nu poate fi măsurată sau demonstrată cu precizie. Știți că și cercetătorii din sudul Dunării, unde bogomilismul s-a născut de altfel, oscilează între o poziție maximalistă (mare parte din folclorul bulgar ar fi influențat de bogomilism) și o poziție minimalistă (nimic din folclorul bulgar nu ar fi influențat de bogomilism). Ipoteza lui Cartojan este că, din cauza persecuțiilor, bogomilii au trecut la nord de Dunăre unde biserica nu era organizată și unde aceștia au găsit un loc unde au putut să se așeze în liniște. Că bogomilii s-au așezat pe tărîmul carpato-dunărean, nu putem să contestăm, nici nu știm precis, dar că și-ar fi propagat doctrina — este foarte posibil. Nu putem însă ști dacă un motiv din folclorul românesc a parvenit în România prin bogomilism sau prin alte filiere.

I : *Cazul cel mai interesant pare a fi cel al legendelor cosmogonice românești, unde pot fi decelate două motive principale : cel al plonjonului în Apele primordiale — se pare de origine indiană — și cel dualist — lumea este creată prin coparticiparea a două forțe cosmice antagoniste — motiv de origine iraniană. Teoria lui Cartojan este cunoscută : motivul indian al plonjonului cosmogonic a emigrat în Iran, unde s-a întrețesut cu motivul dualist. Sectele eretice creștine, existente în Asia Mică în primele secole ale creștinismului (gnostici, mandei, manihei), au dat temei o tentă creștină și l-au transmis bogomililor care, persecutați fiind, ar fi emigrat la nord de Dunăre (sec. XII—XIV). Mircea Eliade, care, în capitolul* Satana și bunul Dumnezeu *din volumul* De la Zalmoxis la Genghis-Han, *reconstituie istoria acestui mit cosmogonic, aduce contraargumente ipotezei lui N. Cartojan.*

R : Citați motivul cufundării cosmogonice — unul din cele mai interesante și bine atestate și care, din întîmplare, apare și în bogomilism, sub o formă evident transformată conform necesităților interne ale mitologiei bogomile. Mai sînt foarte multe alte exemple de motive dualiste în folclorul românesc, în afară de cel pe care l-ați amintit...

I : *Cum ar fi în legendele antropogonice, să zicem...*

R : Exact. În astfel de legende apare un așa numit *trickster*, care încurcă afacerile Creatorului și face astfel ca lumea să ajungă în situația în care este, deci profund imperfectă. Să dau un exemplu : un *trickster* în folclorul românesc este ariciul, care încurcă planurile Demiurgului. Acesta îl pune să țină, la creația lumii, ghemul cu care urmează să urzească lumea. Ariciul scapă ghemul pe jos și așa se nasc munții și văile. În planurile Creatorului lumea ar fi trebuit să fie plată, pentru că numai ceva plat și neaccidentat este perfect. Uneori, ariciul are o șcînteie demonică și dorește să strice planurile Demiurgului ș.a.m.d. Aici este vorba de un motiv dualist, care apare fără îndoială și în bogomilism, pentru că în anumite legende bulgare în locul ariciului apare Satana, dar desigur motivul nu poate proveni din bogomilism pentru că îl întîlnim în aceeași formă, uneori chiar cu același *trickster* — ariciul, în mitologiile turco-tătare. Conchid deci că, în cazul cufundării cosmogonice, e mai plauzibil să credem că motivul provine și pe teritoriul românesc din mitologiile turco-tătare. În general, cred că urmele bogomilismului în cultura populară română sînt nule.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

I : Problema a fost, este și va rămîne încă mult timp controversată. Oricum, în cazul în care o colectivitate etnică preia un motiv mitic extern, actul asimilării urmează, după părerea mea, unele legi obligatorii. O colectivitate etnică nu va prelua și asimila niciodată un motiv mitic care să intre în contradicție cu coordonatele esențiale și liniile de forță ale mentalității sale proprii, sau care, cum spune M. Eliade, să nu răspundă unei necesități profunde a sufletului popular. Altfel, motivul mitic respectiv ar rămîne un corp străin și s-ar produce, cu siguranță, un fenomen de respingere a grefei. Pe de altă parte, cred că preluarea nu se face niciodată ad litteram, ci cu modificări, inserții, extracții, schimbări ale centrului de greutate etc. — toate fiind simptomatice și definitorii pentru mentalitatea tradițională a colectivității etnice receptoare. Este vorba de adoptare prin adaptare. Un motiv mitic preluat poate fi la fel de semnificativ și definitoriu pentru mentalitatea populației care l-a adoptat, ca și pentru cea a populației care l-a generat. Originalitatea unui popor — scria Lucian Blaga în Trilogia culturii *— nu se manifestă numai în creațiile care-i aparțin exclusiv, ci și în modul în care asimilează motivele de largă circulație.*

R : Nu mă surprinde deloc punctul dumneavoastră de vedere și nici citatul din Lucian Blaga pe care l-ați amintit. Am citit cu foarte mare interes cartea dumneavoastră *Grădina de dincolo*. Prin această lectură mi-am dat seama cărei tradiții românești îi aparțineți. Blaga a fost entuziast pentru lucrările lui Pârvan și mă gîndesc că, într-un fel, și dumneavoastră vă reclamați de la Pârvan. Este o direcție foarte fructuoasă în care, desigur, zac și anumite primejdii — dar acolo unde există primejdii sporește și interesul întreprinderii. Pârvan a crezut, și a făcut-o cu geniu și cu finețe, că poate descoperi o verigă între tradiția populară românească și o tradiție preromană — că se poate descifra prin intermediul unui corpus folcloric ceva din mitologiile preromane. Bineînțeles că nu el este acela care a dus direcția aceasta pînă la limite absurde, cum ar fi cazul lui N. Densușianu, pe de altă parte o persoană foarte stimabilă. Primejdiile de care vorbeam le cunoaștem cu toții. Despre locuitorii preromani dintre Dunăre și Carpați avem mărturii reduse, ipotetice, expuse uneori speculațiilor sălbatice. Cred că cel care a reușit să mențină un echilibru perfect în interpretarea acestor tradiții rămîne Mircea Eliade, într-o carte exemplară cum este *De la Zalmoxis la Genghis-Han*. M. Eliade nu neagă raporturile de filiație între folclorul românesc și tradițiile locuitorilor preromani, însă le interpretează deosebit de prudent. Dumneavoastră personal depășiți filiera Pârvan, avînd anumite puncte de tangență cu o filieră foarte interesantă din cultura românească, aceea a lui Constantin Noica.

I : Aș vrea să revenim asupra unei afirmații făcute de dumneavoastră. Spuneați că bogomilismul, de exemplu, ar fi putut avea succes pe teritoriul carpato-dunărean datorită neorganizării bisericii în acea epocă. Mă întreb dacă, în plus față de slaba organizare pe care o aminteați, nu putem vorbi și despre o toleranță religioasă mai accentuată de care a dat dovadă creștinismul românesc, față de cel sud-dunărean și respectiv față de cel rusesc.

R : Cred că toleranța are de a face cu lipsa de autoritate politică. Unul din părinții Bisericii, Eusebiu din Caesarea, a expus doctrina pe care o numim *cezaropapism*, adică șeful statului este practic și șeful bisericii de stat. Această doctrină, puțin schimbată, a funcționat și în imperiul bizantin ca doctrină oficială. Există o mare diferență între creștinii români și cei din jurul României. Românii au fost creștini din secolul al IV-lea. Avem urme de bazilici pînă la Cluj și paradoxul este că în secolul al IV-lea nu mai erau romanii acolo ca să-i protejeze. Aceste urme mai demonstrează, în mod evident, că la acea dată exista acolo o populație creștină. Evident, mai sînt multe urme de biserici din secolul al IV-lea în Scythia Minor, dar acesta era un teritoriu cu prezență romană și ulterior cu prezență bizantină. Este foarte interesant *cînd* și mai ales *cum* s-au creștinat rușii, de exemplu. Statul rusesc apare în secolul IX și prințul Vladimir acceptă creștinismul (sfîrșitul secolului X) în mod cu totul întîmplător. Cum se obișnuia, el primește propagandiști ai mai multor religii...

I : Și la curtea lui are loc o dispută teologică avînd scopul de a-l determina pe cneaz să aleagă una sau alta dintre religii, ca religie oficială a statului rus. La această dispută doctrinară au participat : o delegație islamică trimisă de bulgarii de pe Volga, înțelepți trimiși de regele khazarilor pentru a-l converti la iudaism, o delegație germană care a făcut apologia creștinismului catolic și trimișii Bizanțului cu apologeți ai creștinismului ortodox.

R : Exact. Prințul Vladimir este atras întîi de misionarii mahomedani, care îi promiteau nu numai mai multe neveste în viața de aici, dar și mii de «creaturi cerești» în viața de apoi. Dar cînd a auzit că trebuie să fie circuncis și să renunțe la carnea de porc și băutură — islamismul i s-a părut inacceptabil.

I : La fel, dar din alte motive, i s-au părut și iudaismul și creștinismul catolic... Citați probabil din Vechea cronică rusă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

R: Așa este. Pînă la urmă prințul Vladimir acceptă doctrina creștin-ortodoxă și a doua zi toți supușii s-au convertit la creștinism. Evident, în imperiul rus de mai tîrziu a funcționat principiul *cezaro-papismului:* împăratul a fost practic și șeful bisericii. Biserica a avut atîta autoritate cîtă avea și șeful ei de fapt, deci împăratul. În Țările Românești, care au intrat în sfera de influență slavă, biserica a urmat tot principiul *cezaro-papismului* și a avut atîta autoritate cîtă a avut și respectivul voievod. Cred că în perioada în care e vorba de persecuția bogomililor în Bulgaria, autoritatea Bisericii la nord de Dunăre era realmente inexistentă, pentru că și autoritatea politică era slabă.

I: *Totuși, nu cred că aceasta este singura explicație. Nu întotdeauna toleranța religioasă a fost determinată de o slabă autoritate politică. Au fost cazuri în care, dimpotrivă, autoritatea politică era dublată de o proverbială toleranță religioasă — care a permis, de exemplu, crearea unor uriașe imperii multinaționale și pluriconfesionale, cum au fost imperiul mongol, sau cel otoman, sau, mai puțin cunoscutul, imperiu khazar.*

R: Cred că aveți dreptate. Poate să fie vorba și de o toleranță reală la români, întrucît avem cazuri în care autoritatea principelui era considerabilă și totuși Biserica nu a trecut la acte de represiune, cum s-a întîmplat în alte părți. Mai mult, dacă ne uităm la statistici de vînători de vrăjitoare, statisticile variază, dar în tot cazul vom întîlni arderi de vrăjitoare numai în Transilvania, care era sub dominație catolică. Nu sînt atestate, după știința mea, astfel de acte în Moldova sau Țara Românească. Aceasta nu înseamnă că astfel de vrăjitoare nu au existat. Dimpotrivă, ele sînt perfect atestate în tradiția folclorică românească.

I: *Cred că toleranța a fost de două feluri. Pe de o parte cea a autorităților (fie ele ecleziastice sau laice), pe care tocmai am comentat-o și, pe de altă parte, toleranța religioasă de care a dat dovadă chiar populația. Este logic să ne închipuim că a existat și o toleranță la nivel popular, ținînd cont de tipul de creștinism care a funcționat pe teritoriul românesc: un sincretism păgîno-creștin foarte complex, un «creștinism cosmic», cum foarte frumos îl numește M. Eliade. În această situație, cred că populația românească nu s-a situat niciodată pe o poziție doctrinară foarte fermă, intoleranță, față de doctrinele altor religii (islamism, iudaism), sau față de diversele erezii creștine... Aș vrea să vă propun acum un alt subiect de dialog. În cartea dumneavoastră* Iter in Silvis *în studiul* Romantisme acosmique chez M. Eminescu, *discutînd de un posibil motiv gnostic al religiilor, în poemul* Mureșanu, *ridicați problema dacă poetul a preluat unele idei ale vreunui istoric al religiilor, sau dacă este vorba de un proces de fantezie imaginativă prin care Eminescu a ajuns la același rezultat. Cred că subiectul merită să fie detaliat. Care ar fi aici raportul dintre erudiția și intuiția poetului?*

R: Am încercat să dau un răspuns într-o serie de articole care au apărut după cel la care ați avut bunăvoința să vă referiți și am ajuns la o concluzie diferită. În romantism se întîmplă ceea ce Nietzsche numește mai tîrziu *«moartea lui Dumnezeu»* — fără nici o referință teologică. Este vorba de o răsturnare de valori bazată pe faptul că, la un moment dat, transcendența platonico-creștină, care a ghidat viața Europei de est și de vest, vreme de aproape 2.000 de ani, și-a pierdut eficacitatea. Această transcendență de factură platonico-creștină nu mai are forță de elevație morală asupra omului. Deci, practic, avem de-a face cu constatarea morții Dumnezeului creștin, pe care o face Nietzsche, dar înaintea lui o făcuseră deja diverși romantici. Dacă urmărim istoria termenului de *nihilism*, este interesant că, în această perioadă — sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea — deci epoca de fermentare a romantismului, avem de-a face și de pe poziții strict filosofice cu ideea că, în momentul în care transcendența ar dispare, nu ar mai fi nici un sistem care să garanteze valoarea existenței terestre. Cred că Eminescu este unul dintre cei mai interesanți scriitori romantici care au constatat, la nivelul mitologiilor literare, ceea ce Nietzsche a numit *«moartea lui Dumnezeu»*. Este vorba la el de o foarte interesantă reluare spontană, fără cunoștințe erudite, a unor mituri gnostice, pentru că ele aveau ca bază *Vechiul Testament* care era considerat o creație demonică, tot așa cum Dumnezeul *Vechiului testament* era considerat un demon să spunem, un demiurg inferior — orgolios, tiranic și ignorant. Cînd primii romantici — Shelley și Byron — constată, în jurul anului 1820, *«moartea lui Dumnezeu»*, ei iau ca bază, în mod spontan, tot *Vechiul Testament* pe care-l interpretează în sens invers: ceea ce în *Vechiul Testament* e prezentat ca valoare apare, la Byron de exemplu, ca nonvaloare. Între Abel și Cain, Byron alege desigur cunoștința lui Cain, față de ignoranța lui Abel; alege cunoștința lui Lucifer, față de legile patriarhale și absurde ale lui Dumnezeu. Eminescu se situează în aceeași tradiție în care aș putea să-i mai amintesc pe Leopardi — în Italia, pe Victor Hugo și Lamartine — în Franța, mai puțin pe

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

romanticii germani, care nu mitologizează plecînd de la *Vechiul Testament*. Dacă am vorbi aici de arhetipuri — revin acum la întrebarea dumneavoastră, după un foarte lung ocol — ar trebui să dăm o explicație abisală genezei spontane a unor mitologii gnostice, în secolul al XIX-lea, cum ar fi mitologia lui Eminescu în poemele *Mureșanu* și *Demonism*, în variantele scrise după 1872.

I : *Care este deci, după părerea dumneavoastră de astăzi, raportul dintre gnosticism și romantismul eminescian ?*

R : Dacă ne uităm mai atent, așa cum am făcut-o în articolele mele ulterioare, vedem că, deși superficial, mitologia lui Eminescu seamănă mult cu cea gnostică, este vorba de un tip radical opus de *nihilism*. Gnosticismul este nihilist întrucît neagă toate valorile terestre în favoarea transcendenței. Gnosticismul este un tip extrem de *nihilism metafizic*. În ultimă instanță ar promova distrugerea totală a lumii numai ca transcendența să poată exista nestingherită. *Nihilismul* lui Eminescu și cel romantic în general, dimpotrivă, neagă forța transcendenței și, cum o face Eminescu în poemul *Demonism*, conferă demnitate și realitate existenței terestre. Este vorba deci de un *nihilism antimetafizic*. Cred că toate verigile intermediare ale genezei miturilor romantice nu se pot explica prin prisma arhetipurilor ci, pur și simplu, plecînd de la faptul că s-a mitologizat în ambele cazuri — gnostic și romantic — asupra aceluiași text : *Vechiul Testament*.

I : *Romulus Vulcănescu pregătește în prezent o carte cu o temă pe cît de interesantă pe atît de dificil de sintetizat : Mitologia română *. Cu acest titlu au mai apărut două cărți : una, în 1916, a lui Tudor Pamfile și cealaltă, în 1944, a lui Marcel Olinescu ; ambele însă au rămas la un nivel descriptiv, fiind simple colecții de legende și credințe populare românești, fără comentarii critice și care, pe deasupra, suferă de o serie de deficiențe. Legat de acest lucru v-aș întreba ce credeți dumneavoastră despre utilitatea studiilor în domeniul mitologiei românești. O problemă controversată în ultimul timp de specialiștii români este aceea dacă se poate vorbi efectiv de o mitologie românească sau, mai degrabă, de un complex de teme și motive mitice.*

R : Da, cred că se poate vorbi de o mitologie românească, dar aceasta trebuie evident reconstruită, pentru că se prezintă sub forma unui *puzzle* cu piese disparate pe care trebuie să le punem cap la cap...

I : *Și, din păcate, cu multe piese lipsă...*

R : Da, cu foarte multe piese lipsă. Dar cred că este foarte interesant dacă, în limita bunului simț științific, am începe să speculăm pe marginea acestei mitologii, chiar dacă, să zicem, unele speculații se vor dovedi a fi greșite, unele reconstituiri — false. Mi se pare totuși foarte important să nu încetăm de a încerca astfel de sinteze. De exemplu, a apărut o carte în limba franceză despre mitologia vampirului în Româ.nia, scrisă de Adrian Cremene. Eu am recenzat-o foarte aspru în *Revue de l'histoire des religions*, care apare la Paris, și în fond îmi pare rău, pentru că volumul nu este lipsit de merite, dar risca să prezinte o imagine foarte falsă a mitologiei românești, întrucît ambiția autorului era aceea de a atrage în sfera mitologiei vampirului și alte complexe de credințe românești. Dacă n-ar fi fost făcută cu atîta evidentă neîndeminare, încercarea ar fi fost interesantă.

I : *Tot recent și tot cu această temă a apărut o altă carte, de data aceasta merituoasă, semnată de cercetătorul american Harry A. Senn* — Were-Wolf and Vampire in Romania *(New York, 1982) — care tratează vechi credințe românești în lycantropie și strigoi, în comparație cu cele din centrul, estul și sud-estul Europei. Dar să revenim...*

R : Cred că este posibil și foarte necesar să facem cît mai multe reconstituiri în domeniul mitologiei românești, să ne mișcăm pe acest teren, chiar dacă este de multe ori vorba de un teren cu nisipuri mișcătoare.

30 octombrie 1984

Prezentare și dialog consemnat de
Andrei OIȘTEANU

* La data consemnării dialogului cartea se afla în pregătire ; ea a apărut la Editura Academiei R.S.R. în 1985 (notă A.O.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CRITICA INTERBELICĂ
ȘI TENDINȚELE ROMANULUI ROMÂNESC MODERN

Se știe, deceniul III înseamnă pentru romanul românesc un moment hotărîtor. În dublu sens : între 1920—1929, prin opere ca *Ion* (1920), *Pădurea spînzuraților* (1922), *Concert din muzică de Bach* (1927) ș.a., recuperîndu-și din mers vîrstele, genul își atinge maturitatea artistică ; pe de altă parte, expansiunea romanului stimulează discuțiile în plan teoretic, căci, întuind parcă forța turbulentă a acestui ultim venit, critica se simte datoare să-și ia măsuri de precauție, încercînd să-l «controleze», ori eventual să-l dirijeze spre un făgaș considerat, de la caz la caz, mai adecvat dezvoltării literaturii noastre. Cum, într-un interval scurt — două decenii —, romanul românesc traversează în paralel experiențele unui secol de tradiție a genului (de la Balzac și Dostoievski, la Proust, Gide, Malraux, John Dos Passos) și-și realizează cam în același timp structurile fundamentale (doric, ionic și corintic — în varianta lui N. Manolescu), după unele opinii (Al. Protopopescu), *«o privire strict istorică devine inadecvată»* [1], deci inoperantă. Dimpotrivă, am spune : tocmai într-o evoluție comprimată în timp, cînd practic mutațiile importante pentru teoria romanului se produc între 1927—1937, e necesar ca ele să fie corect situate în raport cu procesul viu, dinamic al contextului cultural. În absența accentelor istorice, resorturile complexe care aduc în primplanul vieții literare un anume «fapt» cultural, și nu altul, își pierd sensul, întocmai ca un peisaj, care, luminat cu o intensitate egală, își pierde umbrele, adică perspectiva. O asemenea abordare nu e lipsită de riscuri, dovadă perpetuarea unor prejudecăți. De pildă, cînd se vorbește despre contribuțiile teoretice din sfera romanului interbelic, se citează cu obstinație cîteva puncte de vedere : Ibrăileanu *(Creație și analiză*, 1926), M. Ralea *(De ce nu avem roman ?* 1927), Lovinescu *(Evoluția prozei epice*, 1928), G. Călinescu *(Camil Petrescu. Patul lui Proust*, 1933), Camil Petrescu *(Noua structură și opera lui Marcel Proust*, 1935). Firește, nu le negăm importanța. Dacă rămîn termeni de referință în materie, nu acoperă însă nici pe departe ampioarea dezbaterilor cu privire la roman din perioada respectivă și lasă cu totul pe dinafară participarea generației tinere. Excluderea din discuție a numeroaselor eseuri semnate de Mihail Sebastian, Mircea Eliade, Octav Șuluțiu, Eugen Ionescu, Anton Holban, Pericle Martinescu, Petru Manoliu ș.a., alcătuind o adevărată *poetică* a romanului românesc modern, îi sărăcește istoria într-unul din cele mai interesante capitole ale sale și așează, nu o dată, lucrurile într-o perspectivă neclară sau falsă. Un exemplu : pentru mulți, Camil Petrescu trece drept teoreticianul *en titre* al *autenticității*, din trena lui desprinzîndu-se generația tînără. Reală, influența acestuia asupra tinerilor trebuie nuanțată, căci studiile sale (clasice în materie și excelente, de altfel) : *Amintirile colonelului Grigore Lăcusteanu și amărăciunile calofilismului* și *Noua structură și opera lui Marcel Proust* datează din 1934 și, respectiv, din 1935, cînd, în linii mari, confruntările pe tema *autenticității*, datorate îndeosebi condeielor generației tinere se apropie de sfîrșit, iar *Ultima noapte de dragoste* apare în același an cu primul roman «autenticist» al generației, *Isabel și apele diavolului*.

Pentru a înțelege mai clar aportul acestora, să vedem în ce mod răspunde critica la întrebarea : *«încotro merge romanul ?»* (cu varianta polemică — *«De ce nu avem roman ?»*, ce revine cu insistență la sfîrșitul deceniului III).

În 1926, în *Creație și analiză*, Ibrăileanu pune problema opțiunii între romanul în linia lui Balzac, Flaubert, Tolstoi, și cel proustian. Disociind *creația («înfățișarea personajelor și comportarea lor, cu alte cuvinte, totalitatea reprezentărilor concrete, pe care le putem avea de la ele») de analiză («ceea ce autorul cetește în sufletul personagiilor sale și ne spune»)* [2] își motivează elogiul lui Tolstoi, preferat lui Proust, prin afirmația : *«Creația e superioară analizei»*. Nu insistăm asupra argumentelor criticului. Ne interesează semnificația opțiunii sale. Chiar dacă am accepta-o, împreună cu Al. Protopopescu, ca pe un *«conflict între predilecție și necesitate, între aspirațiile gustului propriu și nevoile colective ale unei literaturi»*[3], trebuie, oricum, să conchidem că Ibrăileanu preconiza dezvoltarea romanului românesc în linia balzaciană sau tolstoiană, trădînd o mentalitate critică ancorată încă

[1] Al. Protopopescu, *Romanul psihologic românesc*, Edit. Eminescu, Buc., 1978, p. 31.
[2] G. Ibrăileanu, *Creație și analiză*, în *Viața românească*, XVIII, nr. 2—3, febr.-mart. 1926, p. 214.
[3] Al. Protopopescu, *op. cit.*, p. 40.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în tradiția secolului trecut, cu acele ceasornicului oprite la o altă oră decît aceea a romanului contemporan. În două studii ce flanchează *Creație și analiză (Influențe străine și realități naționale*, 1925 și *Modă și originalitate*, 1928) atitudinea criticului se nuanțează : admirîndu-l pe Proust *(«desăvîrșitul creator al lumilor sufletești» Creație și analiză)*, combate moda proustiană, în ideea de a evita excesele unei imitații, străine de evoluția organică (treptată, armonioasă) a literaturii noastre.

Temerile acestea nu erau totuși exagerate în 1926 ? La data aceea, nu putea fi vorba de o influență a lui Proust asupra scriitorilor români, deoarece romanele Hortensiei Papadat-Bengescu, ale lui Camil Petrescu sau Anton Holban, numele cel mai frecvent raportate (pe drept sau nedrept) la tehnica proustiană, nu apăruseră încă. Pe critic l-au neliniștit probabil ecourile ciclului *În căutarea timpului pierdut* în presa vremii. Într-adevăr, după 1920 numele și opera lui Proust devin prezențe familiare în publicistica literară. Dacă la început există rezerve [4], treptat, în ciuda dificultăților create de fraza proustiană, complexitatea resorturilor sufletești, analizate în *«toate mișcările, cît de obscure sau insignifiante»* [5], precum și tehnica originală a introspecției, îl desemnează drept cel mai important novator al romanului modern. După 1927, receptarea sa ajunge la parametrii maximi, de la Paul Zarifopol la Felix Aderca, Mihail Sebastian, Eugen Ionescu, Anton Holban, Camil Petrescu ș.a., majoritatea prozatorilor și criticilor aflînd în opera sa argumente pentru propria creație sau pentru evoluția romanului românesc. Chiar și în aceste condiții, receptarea rămîne mai ales la nivelul conștiinței critice, influența asupra prozei fiind mai mică decît se crede în mod curent, în ideea echivalenței dintre romanul de analiză (psihologică) și cel proustian. Nu altfel gîndea în 1926 Ibrăileanu. Romanul nostru interbelic îi contrazice opțiunea și, mai mult, scriind el însuși un roman de analiză, *Adela*, «prozatorul» trădează programul «criticului».

Oricît de paradoxal ar părea, deoarece pleacă de la premize diferite și contradictorii, Ibrăileanu și Lovinescu ajung aparent să afirme același lucru : superioritatea *creației* față de *analiză* (Ibrăileanu), adică a *obiectului* față de *subiect* (Lovinescu). Cu primul din cele două dublete *(rural-urban, obiect-subiect)* care sintetizează teoria lovinesciană sîntem întrutotul de acord ; ca și civilizația, literatura trebuie să se adapteze *«formelor noi de viață socială»*, depășind figurile patriarhale de boiernași, *«cu neantul vieții lor intelectuale și cu micile manii ale unei epoce în proces de dizolvare»*, pentru a crea personaje cu o viață interioară complexă, capabile de trăiri intelectuale [6]. Cît privește al doilea dublet, disocierile stau pe un teren nesigur, creat chiar de oscilația termenilor : *subiect-obiect, subiectiv-obiectiv, lirism-obiectivare*. Semnificația pledoariei pentru o proză ce se maturizează prin *«adîncirea în obiect»*, prin creație obiectivă, o cunoaștem : criticul viza excesele liricoide ale literaturii semănătoriste. Nu e mai puțin adevărat că formularea rămîne ambiguă și lasă loc unei interpretări în contradicție cu ideile sale : ca să-l cităm pe Ibrăileanu, Lovinescu ar preconiza o proză de *creație* și nu una de *analiză*. În realitate, teoria despre sincronism și modernism, precum și întreaga activitate de la cenaclul «Sburătorul» nu lasă nici un dubiu asupra *sensului* în care vedea dezvoltarea prozei : luciditate analitică, intelectualism, putere de observație. Altfel spus, roman de analiză (psihologică).

Impasul său terminologic nu-i scapă tînărului Mihail Sebastian, preocupat în primii ani de foiletonistică, îndeosebi de condiția romanului modern. El intuiește corect, în dezacord cu autorul *Istoriei literaturii române contemporane*, că epica secolului XX evoluează de la *obiect* la *subiect*, iar, în ceea ceea ce ne privește, de la *cultural* la *estetic*. În conștiința critică a momentului, lucrul acesta nu e tocmai clar, dovadă că discuțiile se poartă mai mult pe teren *cultural* decît *estetic* [7], așa cum se întîmplă și în cazul «dialogului» dintre Camil Petrescu și Mihail Ralea, care a făcut carieră în istoria genului.

---

[4] În 1920, M. Ralea îl prezintă cu destulă circumspecție *(Scrisori din Paris*, în *Viața Românească*, XII, nr. 8, oct. 1920), dar în 1923 neîncrederii îi ia locul elogiul *(Marcel Proust*, în *Viața Românească*, XV, nr. 8—9, aug.-sept. 1923). În 1921, B. Fundoianu *«refuză»* să-l iubească, deși îl citea «bucuros» (Note : *Arta lui Marcel Proust*, în *Rampa*, nr. 1137, 12 aug. 1921).

[5] C. Stere, *Timpul pierdut*, în *Adevărul literar și artistic*, VI, nr. 255, 25 oct. 1925.

[6] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. IV, *Evoluția «prozei literare»*, ed. a II-a, Edit. Minerva, 1973, p. 11.

[7] M. Sebastian, *Istoria literaturii române, vol. IV, Evoluția «prozei literare»*, în *Tipărnița literară*, nr. 2, 30 nov. 1928, p. 49

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Intrebarea : *De ce nu avem roman ?* (în 1927 existau romanele lui Rebreanu, pentru a nu da decît un exemplu) exclude posibilitatea alegerii : Mihail Ralea nu pledează pentru romanul «clasic» sau pentru cel «modern», ci contestă şansele *«împămîntenirii»* unui gen prea de curînd importat şi implantat artificial în solul unei literaturi, unde povestirea şi nuvela reprezentau formele tradiţionale ale prozei. Perspectiva sociologică o subordonează şi, practic, o anulează pe cea estetică : în societatea românească, afirmă autorul, *«materialul uman»*, nu e deocamdată la înălţimea romanului, care e *«povestea unor oameni caracteristici, originali, a căror viaţă se degajă clar de mediul cu care intră în conflict. Viaţa lor sufletească trebuie să fie complexă tocmai ca să fie posibil acest conflict, adică să apară în conştiinţa lor probleme care-i torturează şi-i îndepărtează de felul cum concep viaţa semenii lor. Romanul e legat de apariţia conştiinţei»* [8].

Camil Petrescu se înscrie în replică [9], dezvoltînd pe cont propriu unele aspecte din demonstraţia lui Mihail Ralea. Din raţiuni subiective, viitorul autor al *Ultimei nopţi de dragoste*... nu se află nici el în dilema opţiunii : spirit novator, literatura pe care o scrie (teatru, la acea dată) şi pe care o susţine cu tenacitate şi intransigenţă este una de cunoaştere, cu personaje interiorizate, cu conflicte de natură morală, filosofică. Atitudinea sa, nu mai puţin negativistă decît a colaboratorului *Vieţii româneşti*, se întemeiază pe o experienţă personală. Eşecul teatrului său de idei îi revelase un public opac la dramele de conştiinţă ale personajelor. Încărcătura subiectivă nu modifică natura sociologică a argumentelor. Numai că, în timp ce pe Mihail Ralea îl interesează sociologia creaţiei (raportul societate-literatură), Camil Petrescu are în vedere *sociologia receptării* (raportul literatură-public).

Sintetizînd acum opiniile de mai sus, constatăm prezenţa unui element comun : abordarea evoluţiei romanului românesc *din perspectivă sociologică*, mai exact, *culturală, şi nu estetică*. Ideile nu se confruntă propriu-zis pe terenul literaturii, ci pe acela al *«complexelor specifice»*, cum ar spune Al. Protopopescu. Presiunile «grilei» socio-ideologice explică neîncrederea în viitorul romanului de analiză, dar pun totodată în evidenţă eroarea de diagnostic. În anii imediat următori (în 1930 apar *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* şi *Isabel şi apele diavolului*), romanul românesc va face un salt ce va infirma punct cu punct «previziunile» citate. Va fi, adică, un roman de analiză, de explorare a vieţii interioare, axat pe drame de conştiinţă sau de cunoaştere, cu personaje dilematice, neliniştite ş.a. Faptul că, atît Ibrăileanu, cît şi Camil Petrescu vor scrie peste numai cîţiva ani o proză exact în genul neacreditat de ei în 1926—1928 arată, între altele, că, într-un interval foarte scurt de timp, s-a produs un salt calitativ ce a schimbat condiţia romanului nostru interbelic. El se întîmplă deci la sfîrşitul deceniului III şi se leagă de intrarea în viaţa literară a tinerei generaţii, decis ancorată în problemele romanului contemporan, faţă de care manifestă un apetit teoretic profesionist.

Fenomenul este cu atît mai interesant cu cît el angajează nu doar cîteva condeie, ci generaţia în ansamblu. În cristalizarea conştiinţei de sine a *«noii spiritualităţi»* romanul ocupă un loc important, genul cel mai apt de a întrupa una din obsesiile ei — *autenticitatea* (experienţă, trăire, sinceritate, confesiune, anticalofilie ş.a.). Pentru aceşti tineri neconformişti, *«complexele specifice»* nu există. Negînd programatic (şi uneori cu infatuată agresivitate) tot ce este rigid şi «îmbătrînit» în cultură, ei se situează în plină actualitate. La vîrsta receptivităţii maxime, îşi trăiesc lecturile, ceea ce face ca numeroasele eseuri despre Gide, Proust, Unamuno, Virginia Woolf, Malraux, John Dos Passos etc. să nu rămînă comentarii impersonale, ci să aibă acea tensiune subiectivă, prin care literatura devine o cauză a fiecăruia. În plus, cum romanul îi tentează pe mulţi dintre ei (Mircea Eliade, Anton Holban, Octav Şuluţiu, Mihail Sebastian, Pericle Martinescu ş.a.), estetica şi proza lor va avea un sens convergent, propunînd o *poetică* a romanului, mai originală în demersul teoretic al conştiinţei critice, decît în cel propriu-zis artistic. Prin scrisul lor, meditaţia asupra romanului modern se află în epoca sa de regalitate, discuţiile pe această temă nemaiatingînd aceeaşi intensitate ca în anii 1928—1938.

Să concretizăm cele spuse mai sus prin *Consideraţiile asupra romanului modern*, semnate de Mihail Sebastian. Din două motive. Mai întîi pentru că seria

[8] M. Ralea, *De ce nu avem roman ?* în *Viaţa românească*, XIX, nr. 4 apr. 1927, p. 83.
[9] Camil Petrescu, *De ce nu avem roman ?*, în *Viaţa literară*, 11, nr. 54, 4 iunie 1927.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

celor zece eseuri reunite sub acest generic au apărut în *Cuvîntul*, în 1927—1928, adică în paralel cu punctele de vedere consemnate la început. Apoi, pentru că autorul lor poate fi socotit, în raport cu congenerii, cel mai avizat comentator al romanului (proiectase și o *istorie* a romanului românesc, dar n-a reușit s-o finalizeze, o parte din eseuri fiind strînse în volum abia postum).

Deși *Considerațiile asupra romanului modern* anunță o altă vîrstă a criticii și, implicit, a romanului, li s-a contestat originalitatea. Depinde cum vrem s-o înțelegem. Dacă ne-am mulțumi să constatăm că Mihail Sebastian preia termenul de *panlirism*, pe care-și construiește demonstrația, de la Julien Benda, că definește estetica *panlirică* prin corelarea experiențelor lui Gide, Proust, Unamuno, Pirandello, ar însemna să nu vedem pădurea din cauza copacilor. Important nu ni se pare atît faptul că foiletonistul de douăzeci de ani își caută argumentele apelînd la autorități în materie, ci care sînt acele nume. Selecția înseamnă opțiune, iar opțiunea particularizează un anume mod de a gîndi, surprinzător de modern. La zi cu tendințele novatoare, Sebastian încearcă, pentru prima oară la noi, să găsească numitorul comun al romanelor lui Gide, Proust, Unamuno, Pirandello, ca experiențe definitorii pentru proza secolului XX (dintre maeștri lipsesc Joyce și Virginia Woolf, de fapt, romanul englez, descoperit și admirat cu fervoare ceva mai tîrziu).

Autorul pornește de la constatarea că falimentul genurilor literare și declinul romanului (ca specie epică) reprezintă un simptom modern al unui proces vechi și lent, început în clasicism, continuat în romantism, adîncit de simbolism și desăvîrșit de modernism. Ca specie epică, romanul modern și-a depășit sfera, iar uneori a renunțat cu totul la anecdotă *«pentru pur patetism și acțiune strîns dozată după norme elementare dramatice, pentru singura înlănțuire a unui dinamism interior»*[10]. Cauzele degradării epicului se află în starea de spirit postbelică, *«probabil epoca cea mai sfîșiată în neliniști și cea mai cutremurată în așteptări»*. Romanul liric ia locul celui epic, întrucît *«Povestea, logic construită în jurul unei intrigi cu desfășurare gradată și motivată perfect, cu personagii scrutate în ordinea importanței lor epice, acest angrenaj de amănunte psihologice și întîmplări încheindu-se toate într-un deznodămînt echilibrat, nu se împacă nici cu respirația cititorului de astăzi și nici cu cerințele esteticii sale»*. În denunțarea convențiilor romanului realist, «clasic», recunoaștem o optică modernă, codificată, în alt limbaj, de poetica actuală a prozei, dar nu depășită ca idee. Nu vom spune că, pledînd pentru *romanul liric*, Mihail Sebastian corela dezagregarea structurii narative tradiționale cu schimbarea *«perspectivei narative»*, a *«punctului de vedere»*, în felul în care o va face, cîteva decenii mai tîrziu, structuralismul. Totuși, el sesizează corect înlocuirea privirii *«dindărăt»* cu cea *«împreună cu»*, adică trecerea de la romanul *doric* la cel *ionic*, în termenii lui N. Manolescu. Comutarea unghiului de la exterior spre interioritate este analizată în toate consecințele ei, între care modificarea *gramaticii* (exprimarea îi aparține autorului și semnifică *«mijloace de realizare» «tehnică»* și se apropie de înțelesul *gramaticilor narative* de tip structuralist). Romanul liric devine un roman la persoana I, ce face posibilă *«o înțelegere nealterată a orientărilor lăuntrice»*, după cum monologul interior asigură cu mai multă suplețe, *«nestingherit de reguli și gradații»*, urmărirea pașilor *«dezordonați, neclari, proaspeți și scurți ai spiritului și ai inteligenței»*. O astfel de literatură, caracterizată, deci, prin absența intrigii, discontinuitate narativă, flux interior al conștiinței, trebuie să-și creeze un public al său. La rîndul lui, naratorul și-a pierdut omnisciența, privește *«împreună cu»* și devine el însuși persona,. Nu am putea adăuga astăzi lucruri esențiale la aceste observații, remarcabile prin finețea intuiției teoretice.

Am stăruit asupra unui singur aspect — *narativitatea* —, cu totul nou în contextul discuțiilor despre roman din acel moment. De la Ibrăileanu și Camil Petrescu, la Perpessicius și Hortensia Papadat-Bengescu, criticii și scriitorii care au scris despre roman la sfîrșitul deceniului III au atins în treacăt și oarecum la întîmplare aceste chestiuni. Cea mai substanțială tentativă îi aparține lui Ibrăileanu *(Creație și analiză)*, dar, am văzut, preferințele criticului se îndreaptă spre solul mai ferm al veacului trecut. La Mihail Sebastian e vizibil un interes, profesionist, am putea spune, ce implică, la rîndul lui, un *program* estetic.

Mioara APOLZAN

[10] Mihail Sebastian, *Considerații asupra romanului modern*, I, *Declinul genului*, în vol. *Eseuri. Cronici. Memorial*, ediție îngrijită și prefațată de Cornelia Ștefănescu, Edit. Minerva, București 1972, p. 22.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PROFIL CONTEMPORAN

FĂNUȘ NEAGU

Șansa scriitorului

Sfîrșitul deceniului al șaselea și începutul deceniului următor aduc afirmarea unei generații de prozatori. Ei se numesc Dumitru Radu Popescu, Fănuș Neagu, Nicolae Velea, Augustin Buzura, Ștefan Bănulescu. Prezența lor depășește semnificația obișnuită a apariției unei generații literare. Ea coincide cu un nou mod de a înțelege literatura, specificul artei cuvîntului. În deceniul care se încheia se pot consemna, pentru proza românească, titluri de mare prestigiu : *Bietul Ioanide*, *Moromeții*, volumul întîi, *Groapa*. Ele erau însă izolate în peisajul literar, inspirate din trecut, prezentul nu era încă abordabil altfel decît printr-o optică îngust reportericească. Situația începe a se modifica, noii scriitori se îndreaptă și spre actualitate, cu o preferință vizibilă, care nu pare a fi întîmplătoare, pentru «genul scurt». O schiță, o nuvelă, o povestire nu obliga, din punctul de vedere al criticii oficiale, atît cît obliga un roman care trebuia să spună tot sau aproape tot cît trebuie spus. Astfel că, într-un volum de proze scurte, scriitorul își permitea să includă și texte care îl reprezentau din perspectiva adevăratei istorii literare, alături de altele care răspundeau unor comandamente limitativ înțelese.

Cu proză scurtă a debutat și Fănuș Neagu (n. 1932) : *Ningea în Bărăgan* (1959), după care au urmat culegerile *Somnul de la amiază* (1961), *Dincolo de nisipuri* (1962), *Cantonul părăsit* (1964). Volumele configurează un univers unitar ca arie, tipologie și viziune, mutațiile suferite mai tîrziu în *Vară buimacă* și în romane ținînd de aprofundare și rafinare artistică. Lumea primelor nuvele, localizată în zona sudică, în Bărăganul real și fabulos din vecinătatea Dunării, trăiește sub semnul agitației, al pasiunii debordante. Personajele beneficiază de un surplus de energie, opunîndu-se violent obstacolelor. Opoziția poate fi determinată de istorie sau ține de structura indivizilor, un nonconformism, o «*buimăceală*» cu sens pozitiv ori ca expresie a unui rău interior care face rău și în afară : Maja din *O sută de nopți*. Un duh al fatalității le urmărește, răsturnînd-le, intențiile frumoase, aspirația spre puritate. Aceasta rămîne doar apanajul copilăriei (Bănică din *Descoperind rîul*), sau al copilăririi (Achim din *Puntea*), odată cu intrarea în adolescență apar deziluziile. Conștient sau nu, eroii nu dezarmează, mergînd mai departe spre împlinire sau dezastru. Loc pentru intermediar, pentru calm, reflecție nu există, așa cum nu există în natura aprigă, trădînd aceleași tensiuni. În consemnările sale, naratorul introduce o subliniată notă apreciativă care vrea să amplifice impresia. În *Moștenirea*, viforul «*venea chiuind din depărtări uriașe, sărea peste ei urlînd, da să-i răsucească pe loc și să-i îngroape*», Căpălău din *Ningea în Bărăgan*, «*nebun de furie, plecă în viscol să se răcorească*». *Somnul de la amiază* se încheie cu tabloul cîmpiei în care ierburile iau foc de la razele soarelui, *Dincolo de nisipuri* se petrece sub obsesia secetei pustiitoare, provocînd rătăcirea mintală. Personajele, ființe elementare au fost definite prin raportare la natură și natural. Trebuie spus că ele însele aparțin naturii, au date ale altor regnuri : părul, carnea și răsuflarea Mariei miros a lemn de agud (*Tutunul*), veșmintele lui Horia Munteanu miros a ploaie și a grîu (*Ningea în Bărăgan*). Scriitorul se îndreaptă preponderent spre lumea rurală saturată de tradiții și reminiscențe arhaice, cu conflicte tipice, dispute pentru moșteniri, iubiri interzise, căsă-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

torii dictate de interese. Peste stratul care păstrează urmele vechimii se suprapun datele unui sat în care istoria își face tot mai sigur loc (*Moștenirea, Cantonul părăsit*). Prozele scurte ale lui Fănuș Neagu anunță de pe acum o prezență de prim ordin. *Dincolo de nisipuri* e o nuvelă a rătăcirii, a unei psihoze colective declanșate de mirajul apei. Exponentul ei, Șușteru, aberant în comportare, are ceva din fanatismul apostolic al celor care visează, împotriva realității, la ceva mai bun, la o salvare.

Marile calități imagistice, vizibile în jocul metaforelor, pitoresc și culoare riscă, necenzurate, să se transforme în abundență parazită. Cînd scriitorul lucrează mai economicos, densitatea sporește. Este ceea ce se întîmplă în *Vară buimacă* (1967), care cuprinde proze ale incomunicabilității *(Vară buimacă, Zgomotul)*, ale întîmplărilor extraordinare care duc la pierderea identității *(Luna ca o limbă de cîine)*. Șansa scriitorului rămîne mai departe istoria și implicarea în ea conduce la o capodoperă a genului scurt: *Acasă*. Stăpînit, naratorul încheagă din date disparate epilogul unei drame. El împrăștie atenția lectorului spre scene banale, un personaj cu simptome de senilitate poartă mesajul răscolitor al povestirii. Bătrîna însoțită de nepot s-a întors la matcă, mînată de dorința obscură de a muri în casa care nu-i mai aparține.

Îngerul a strigat (1968) transferă dramele individuale în albia atotcuprinzătoare a dezastrelor colective. Nenorocirile continuă a fi suportate cu gîndul ascuns al unei fatalități sau cu o suverană inconștiență. Lărgirii ariei de cuprindere îi corespunde ideea de repetare a acelorași întîmplări cu aceiași sau aproape aceiași oameni. *Îngerul a strigat* include două romane, cel dintîi, cu valoare de preambul, cuprinzînd tot ce se va dezvolta mai tîrziu, deplasarea individuală, strămutarea, cu urmări tragice, a unei colectivități, obligate să iasă din tiparele cunoscute, absurdul destinului care lovește fără să aleagă. Ion Mohreanu va retrăi, în termenii schimbați ai istoriei, drama tatălui. Cei doi se aseamănă izbitor, de la fizicul cu sigiliul soartei (față ca de «înecat»), la existența solidară cu a grupului, marcată de sfîrșit năprasnic. Lumea romanului este una primitivă, desfătîndu-se într-o dulce animalitate sau suportînd loviturile unei violențe hăbăuce. Nimic din aura romantică a viziunii unor predecesori în evocarea cîmpiei dunărene, a naturii în general, citați de critică și de scriitor, nu pătrunde în atmosfera cărții. Personajele fac parte dintr-o umanitate coborîtă, lăsate în voie nu deosebesc binele de rău și nici nu văd la ce ar sluji operația. Dacă o oarecare cenzurare a expresiei în raport cu eflorescența stilistică a primelor cărți indică îndepărtarea de atributele artei baroce, în schimb structura personajelor trimite mai departe la aceeași apartenență tipologică. Edgar Papu *(Barocul ca tip de existență)*, s-a oprit la relativismul curentului inclusiv în domeniul eticii. Se pare că barocul a descoperit relativismul valorilor morale trăit practic și de eroii lui Fănuș Neagu, fără prea multă filozofie. Gică Dună are două, apoi trei neveste care conviețuiesc pașnic, o amoralitate jovială îl caracterizează pe Che Andrei, capabil de generozități ca și de acte mai puțin avantajoase. Naratorul îi atribuie gînduri de moralist despre interiorul omului, despre *«cutia secretă»* unde sînt *«sufletu și moartea»*, curiozitatea de a afla *«ce e omu pe dinăuntru»*, reflecții asupra prefăcătoriei atotstăpînitoare. De la cei lăsați în voia poftelor la scursuri nu e decît un pas. *Îngerul a strigat* le face loc și lor în largul tablou al existenței care merge înainte, adunîndu-i fără distincții. Între hoții care vin la Brăila de Bobotează să scoată crucea din apă cu speranța iertării, se numără Stan Vrăjitoru, zis *Învierea*, de la obiceiul profanării mormintelor. Mai tîrziu iese la iveală alt gen de turpitudini, Amuzian nu ezită să-și vîndă fratele. Trecerile dintr-o categorie în alta sînt curente, degradării îi corespunde, într-un paralelism invers, un proces de renaștere. Nae Caramet apare ca un profitor pe seama nevîrstnicului Ion Mohreanu, participă la un jaf dar, la sfîrșit, face cinstit socotelile: *«Atunci să-ți dau banii, dreptu tău. Vreau să nu spui că te-am înșelat»*. Femeile se înscriu în aceeași familie de vietăți conduse de instincte, trăind în afara criteriilor morale. Înfățișarea planturoasă le apropie de tipul flamand; petrecărețe alături de bărbați, ele mănîncă bine și beau bine. Vetina e *«grasă, cu pulpele lucioase, ca date cu ulei»*, pulpele lui Oli *«umpleau cizmele murdare de noroi»*, *«fusta de stofă lucioasă, despicată de-o palmă, se rotunjea să-i crape pe fundu mare, pietros. Purta ciorapi strînși în jartiere de cauciuc, iar deasupra jartierelor carnea se umflase în două inele vinete»*, într-un cuvînt, *«Oli avea trup plin și puternic»*,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

iar personajul narator, de dorul ei, se înhăitează tot *«c-o muiere şolduroasă»*. Femeile poartă nenorocire bărbaţilor, scenele erotice se consumă într-o atmosferă de senzualitate aţiţată.

Pentru Fănuş Neagu numele nu sînt indiferente. Ele par inventate pentru acordul cu personajele, deşi sînt extrase dintre antroponimele locului. Ele trimit la statura, obiceiurile pantagruelice ale indivizilor, conţin sugestii anatomice. Doi hoţi se numesc Ţulea Fălcosu şi Costică Gurafoii, în figuraţia romanului intră Titi Şoric, Barbu Căpălău, Şoava, nevasta lui Ouleaţă, pe fratele lui Che Andrei îl cheamă Magaie Ciutu. Unii sînt cunoscuţi numai prin poreclă (Schelete, Bomfaier), iar cînd numele e prea pretenţios, adaosul anatomic îl coboară în rîndul celorlalţi : prinţul Alexandru Şuţu-Buric.

Mulţimile se comportă bezmetic, întocmai ca şi individualităţile componente, mişcările istoriei sînt văzute în repercusiunile lor joase, trăite de o faună imundă. Tabloul căutării în lac a prinţului înecat are colcăiala insolită a pînzelor lui Brueghel, la castelul unde ajung, în vara anului 1944, Che Andrei şi Ion Mohreanu — cu funcţie, periodică, de narator — evenimentele alternează ororile cu bufoneria. Intraţi să prade, eroii o dau spre petrecere. Che Andrei se lasă tras într-un pat cu rotile, în acompaniament muzical, dezbracă apoi cîţiva nespălaţi şi le taie unghiile de la picioare. Simbolurile biblice preocupă pe scriitorii români, ele revin într-o prelucrare deformat-parodică, păstrînd totuşi aerul misterios al unor nedesluşite semne. Pînă şi imaginile lunii care abundă, în latura lor «frumoasă» în celelalte cărţi, sînt mai ales metafore ale deprecierii, cum o cere universul romanului : *«rotundă şi închisă ca un fund de copil opărit»* ; *«mică şi rotundă ca o ţiţă de femeie»* ; *«tinicheaua lunii sta să se topească»*. Priveghind jefuirea soldaţilor morţi, luna e *«verde ca o turtă de venin»*. După ce l-a trădat Ţiţa, astrul îi apare lui Ion Mohreanu *«mare cît fundul unui butoi cu bere»*, sau stînd *«între crăcile unui salcîm bătrîn ca un ochi de spînzurătoare»*. Altădată *«luna aţîrnase în cer ca un castravete galben»*, *«o gheară de găină ricîia în ea»*, iar cînd Amuzian se desfată cu Oli, *«Luna, deasupra lor, era o căldare plină cu gheaţă, în munţi fulgera»*.

Romanul e unul al răzbunării ratate. Fiul îşi asumă misiunea pedepsirii vinovatului pentru moartea lui Nicolae Mohreanu, dar eşuează. Într-o materie vulgară, impregnată mai mult de sordid mahalagesc decît de specific rural, Fănuş Neagu a găsit resurse pentru naraţiune tragică. Ion Mohreanu urmează cursul unei existenţe hotărîte de un destin absurd, marcate de trei strigări ale îngerului. După prima strigare, coincizînd cu moartea lui Ţulea Fălcosu, hoţul delator, speranţa nu a dispărut. Schimbarea locului, a meseriilor subalterne dă vieţii lui Mohreanu un caracter picaresc. Deşi participă la acţiuni reprobabile, împrejurările nefaste îi acordă noblеţea învinsului, personajul lui Fănuş Neagu se înscrie între eroii defensivi, tipici pentru baroc. A doua strigare închide fără perspectivă episodul în care Ion Mohreanu este aruncat în închisoare. *Epilog, 1954* încheie, într-un registru stilistic al sobrietăţii, cu o moarte vie, o existenţă care apoi va fi suprimată şi fizic. Mohreanu a ajuns într-o aşezare specială, o celulă de univers concentraţionar în decor întunecat — lut negru, nori, cîmpie scitică invadată de duhoarea porcilor, *«multă, umedă, greţoasă»*. Este împuşcat fără noimă, sub bănuiala unui denunţ : *«Şi a fost atunci a treia strigare, vestind naşterea»*. E un fel de a spune că prea plinul suferinţei cere, după prăbuşire, regenerarea.

Frumoşii nebuni ai marilor oraşe (1976), subintitulat *«fals tratat despre iubire»*, se vrea, potrivit declaraţiilor scriitorului, o replică la *Crai de Curtea-Veche*. Trei personaje, Radu Zăvoianu, cîntăreţ de muzică uşoară, Ed Valdara, fotbalist de performanţă şi Cornel Raminţki, scriitor, liderul subînţeles al grupului, îşi umplu existenţa cu nesfîrşite libaţii, nu dintr-un surplus de vitalitate, cum se întîmplă cu eroii primelor proze ci, pare-se, din nevoia de a scăpa de un soi de *malaise* fără o cauză precisă. Intervine şi o femeie, Asta Dragomirescu, actriţă, care tulbură relaţiile dintre Radu Zăvoianu şi Raminţki dar, cu sau fără ea, *«frumoşii nebuni»* caută temeiuri pentru a-şi cultiva un sentiment al frustrării şi a găsi moduri ale evaziunii rafinate. Radu Zăvoianu are senzaţia ratării prin succese facile ; prin contrast, Raminţki fascinează durabil, în ciuda înfăţişării sale. El are o biografie traumatizată, obrajii gălbejiţi poartă însemnele viciului sau ale bolii, într-un cuvînt, reeditează în condiţii moderne imaginea scriitorului damnat.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Singurul care lasă impresia că petrece de dragul gratuității este Ed Valdara, *«subțire și parfumat ca țigările americane»*.

Timpul prezent este ocupat de zilele unei ierni bucureștene care culminează, ca spectacol de natură și spectacol de interior, cu petrecerea din Ajunul Crăciunului în casa Violatos. Romanul este citadin prin decorul care are atîta importanță în scrierile lui Fănuș Neagu, prin mediile reconstituite, prin însăși profesia eroilor. Totuși aceștia, iubind marele oraș, încearcă, în același timp, să scape de el, să-și construiască un refugiu dacă nu de tihnă, de liberare a propriei individualități. Casa lui Raminți din Balta Albă, *«adusă din Bucovina»*, făcută din bîrne de stejar, are, printre pernele așternute pe jos, o căpățînă masivă de zahăr, o vîrtelniță, o roată de căruță cu butucul smălțuit, iar, între rafturile bibliotecii, o colivie cu scatii din Mozambic. Din staulul unde vacile — *«avea două!»* — izbesc cu copita, pătrunde mirosul de miere caldă al fînului iar, în colțul unde se află masa de lucru, se aude *«cîntecul greierilor din Bucovina»*. Cum se vede, realul e subminat de supra-real și de absurdul decorativ, oferindu-ni-se și pe această cale o cheie pentru lectura cărții. Clădirile moderne sînt acceptate numai pentru calități de pitoresc citadin. Ca sediu al petrecerii din Ajun e preferată casa lui Cezar Violatos care, din afară, pare o ruină, dar înăuntru dezvăluie un peisaj mirific. Tot așa, în locul restaurantului luxos, este aleasă cîrciuma *«Maria Viscolita»* unde responsabilul a aranjat ca echipa de demolare să nu intre în acțiune decît dimineața, după spargerea chefului.

Eroii lui Fănuș Neagu au un nonconformism structural, vizibil în comportament, în replici, în însuși modul de viață. Ei se dezlănțuie în petreceri larg relatate, care acordă romanului un loc între *Satiricon* și *La dolce vita*. Sigur, o morală explicită lipsește, cartea lui Fănuș Neagu încearcă a defini niște individualități prin manifestările predilecte. Ospețele, libațiile sînt astfel de manifestări unde ies la iveală trăsături altfel disimulate cu grijă. Textul e congestionat de lirism, o succesiune prin uz și abuz de metafore. Conversația se transformă într-un schimb prelungit de metafore, gîndurile personajelor sînt tot din metafore, nu în ultimul rînd ale naratorului :

«Sus, între norii dușmănoși, luna era urechea lui Van Gogh — sînge și oase de mort — iar trompeta Astei Dragomirescu, de care atîrna un șnur de mătase împletită, cînta clipa întîlnirii cu Radu Zăvoianu, și Radu Zăvoianu vroia să înceapă ploaia și el s-o poarte pe Asta Dragomirescu pe umeri pînă la motel și s-o culce — între ierburi extatice.

Raminți, sprijinindu-și greutatea trupului pe un singur picior, asculta înnegurat viscolul izbucnind din trompetă și colindînd apele mării».

Gustav René Hocke, care consideră manierismul ca o constantă tipologică și de expresie a omului problematic *(homo absconditus)*, vorbește de puterea demonică a metaforei, de artificial și lipsă de măsură în aparatul imagistic. Iar Wolfgang Kayser identifică manierismul cu metaforismul, adică excesul și folosirea cu predilecție a metaforei *«de opoziție»*. La Fănuș Neagu nu atît prezența metaforelor devine fastidioasă, cît investirea lor cu o funcție explicativă la un nivel care nu e avantajos pentru scriitor. Procedeul va prolifera în *Pierdut în Balcania* (1982), unde metafora inundă paginile, stilul artist ajunge la o culme a virtuozității, frazele curg grele de podoabe, fabulosul subminează la fiecare pas realul, proiectînd o lume în care lucrul cel mai important este zicerea, crearea lumii prin cuvînt. Și aici naratorul împarte în stînga și în dreapta epitete cu care judecă și lămurește ceea ce era deja lămurit. Cartea are totuși o substanță — alta decît performanța stilistică — vizibilă în cîteva narațiuni. O narațiune realistă, *Udma*, face legătura cu scrierile de început, propune un personaj feminin voluntar pe linia unei solide tradiții a literaturii române. Povestirea titulară, *Pierdut în Balcania*, e o proză a adolescenței care își trăiește puritatea și nevoia de vis alături de abjecție și trece prin stări disparate, frică, ațîțare, spaimă de moarte. Toate narațiunile se desfășoară în fermecata cîmpie a Brăilei, dar eroii se trezesc pe calea imaginarului în cele mai neașteptate colțuri ale lumii. Textele trebuie citite ca niște basme ale căror personaje nu disting realul de produsele fanteziei. Cînd nu se lasă fascinat de propria virtuozitate, Fănuș Neagu rămîne unul din marii artiști ai cuvîntului, un scriitor căruia istoria contemporană i-a fertilizat latura cea mai rezistentă a operei.

Liviu LEONTE

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Substanța operei lui Panait Istrati este, după părerea noastră, foarte aproape de una din direcțiile importante ale prozei moderne românești : calea inaugurată de Anton Pann și Nicolae Filimon, prin care se redescoperea, în secolul al XIX-lea, în Valahia, caracterul multinațional și pitoresc al limbii balcanice, pitorescul mahalalelor, spații — limită, situate între oraș și pustiu. În secolul al XX-lea, romanul și nuvela vor reflecta, în chip specific, procesul de pătrundere a capitalismului în societatea românească, precum și, în opoziție, refuzul relațiilor simptomatice ale epocii : este atitudinea eroilor sadovenieni, viețuind dincolo de legile impuse de noua civilizație. Proza istratiană are o tonalitate asemănătoare, date fiind trăsăturile fundamentale ale personajelor, dar și arta povestirii, inspirată mai degrabă din tradițiile folclorice, decît din experiențele romanului european din secolul anterior.

În literatura română contemporană, mai ales de prin anii '60, se poate constata o reluare a spiritului istratian, de pildă în romanele lui Zaharia Stancu, în unele pagini din universul epic al lui Ștefan Bănulescu. Dar mai ales Fănuș Neagu poate fi (a și fost, de altfel) socotit un «continuator» al lui Panait Istrati.

Universul lui Fănuș Neagu, ca și cel instaurat de proza lui Istrati, este plasat în împrejurimile Brăilei și în cîmpiile dunărene. Atmosfera acestui univers oscilează, la alți autori, între senzația de încîntare provocată de frumusețea *sălbatică a locurilor și presimțirea unei* primejdii *permanente. Să comparăm, de exemplu, două fragmente : primul, din romanul* Tsatsa Minnka, *de Istrati ; al doilea, din* Udma *lui Fănuș Neagu* (Pierdut în Balcania).

Istrati descrie locul în care Sereth se aruncă în Dunăre : «Là-bas, l'horizon est plus près de l'homme ; la coupole céleste, plus haute et plus ballonnée. Et du quelque coté qu'on tourne le regard, partout la promesse coudoie le danger». *Fănuș Neagu situează acțiunea aproape de un brat al Dunării, nu departe de Brăila :* «Vara (...) peisajul pare puțin cam exaltat spre gura raiului, dar pe vreme rea impune credința că locul e ursit primejdiei și întîmplărilor întunecoase».

Imaginea creată de Panait Istrati sau Fănuș Neagu este plină de pitoresc, adeseori violentă sau halucinantă, încărcată de senzații puternice. Nu este vorba de un pitoresc superficial, ci de o componentă autentică, natural-specifică unei comunități etno-geografice. Aici, omul trăiește în strînsă dependență de forțele naturii, cu care se confruntă, nu o dată în van, dar niciodată cu resemnare. Să revenim la Tsatsa Minnka : «C'est ce qui justifie l'expression, commune aux paysans de l'Embouchure : Quand on ne sait plus où donner de la tête, je lève les bras au ciel et je pense à autre chose. Ce n'est pas là du désespoir. C'est le prompt réveil du désir qui vient crier à l'homme : Tout est pour toi. Nulle part il n'est écrit que quelque chose te puisse être refusé» *Identificăm același comportament în cîteva personaje din proza lui Fănuș Neagu, la Șușteru* (Dincolo de nisipuri), *care, după luni de secetă, așteptînd ca rîul să se umple din nou, este cuprins de* dorința *de a uda florile : în lipsa apei, el va face același gest specific locuitorilor de la Gurile Dunării, aceeași* invocare *gestuală a forțelor cerești :* «Șușteru nu-i chemă. Privi luna ce se ofilea pe muchea aceluiași deal, ridică brațul fără mînecă și lovi calul pe gît, cu dîrlogii. Simțea mereu în față răcoarea valurilor».

Eroii lui Panait Istrati și Fănuș Neagu sînt, cel mai adesea, făpturi încărcate de senzualitate, pătimași cu inimă de copil însă, trăind hedonist, departe de societatea «selectă», dincolo de grijile artificialului. Nu e vorba atît de tipuri, ci de figuri autentice ale unei anume societăți. Un studiu aprofundat al problemei, va depista caractere comune în cele două universuri narative. Un singur exemplu, deocamdată : Kyrei Kyralina îi corespunde, la Fănuș Neagu, Udma, femeie tînără și liberă, cu o sensibilitate extraordinară, cea care, în ziua nunții, se răzbună pe bărbatul care o umilise.

O altă categorie de personaje care se bucură de o atenție specială la Fănuș Neagu, ca și la Istrati o reprezintă acei picaros, *care sînt Adrian Zograffi și Ion Mohreanu* (Îngerul a strigat). *În ambele cazuri, este vorba de un* alter ego *al autorului. Sau, mai corect spus, al* naratorului. *Aceasta fiindcă, nici Istrati, nici Fănuș Neagu nu-și elaborează operele conform unor canoane stricte de* tehnică *literară, ci, înainte de orice, ei* povestesc, *se lasă conduși cu fervoare de propria lor imaginație, de setea irepresibilă de a trăi prin și pentru a povesti trăitul, ca să spunem așa. În prefața la* Kyra Kyralina *Istrati spune despre Adrian Zograffi :* «En attendant son histoire, il ne fait en ce moment qu'écouter les histoires des autres». *La rîndul său, Fănuș Neagu recunoaște — la începutul povestirii* Lebăda neagră (Pierdut în Balcania) : „Pentru că îmbătrînesc spunînd sau scriind povești

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

— spre deosebire de mulți alții care, spre binele lor, îmbătrînesc trăind — umblu prin lume cu urechea plecată, ca să prind toate vorbele ce se rostesc în apropierea mea».

Caracterul narativ, oral, al povestirilor lui Istrati și Fănuș Neagu trimite, desigur, la sursele folclorice. Prezența acestora se reflectă în punctul de vedere (o anume fatalitate, precum în baladele populare), în alegerea motivelor (haiducii, credințele ancestrale) sau la nivelul cuvîntului, prin întrebuințarea proverbelor, a apoftegmelor extrase din înțelepciunea populară.

Bineînțeles, stabilirea corespondențelor nu este decît o față a medaliei: Fănuș Neagu nu este nicidecum un imitator, ci un creator de marcată originalitate. Elementul de maximă personalitate *al scrisului său ni se pare a fi prezența (permanentă, fie și numai implicit) a elementului fantastic, magic chiar, care încarcă de mister viziunea autorului (despre magia locului, a spațiului epic și despre virtuțiile fantasticului ce intensifică iradiant imaginea realului, la Fănuș Neagu, a se vedea prefața semnată de Nicolae Balotă la vol.* În văpaia lunii, *1971). De aceea, cum era și firesc, Fănuș Neagu este încadrat adeseori în formula — atît de încărcată de semnificații în contextul literaturii latino-americane — de «realism magic».*

O altă trăsătură prin care Fănuș Neagu se desparte de Panait Istrati este ironia, umorul său, nu o dată fabulos. În vreme ce viziunea lui Istrati, fie în linie romantică (în sensul sentimental sau eroic), fie realistă (naturalistă, chiar, uneori) — nu îi permite autorului să rîdă, Fănuș Neagu vorbește adeseori în numele sănătății acestui umor rabelaisian, ca și, deopotrivă, balcanic, nu departe de fermecătoarea făptură a acelui Nastratin Hogea introdus în literatura română de Anton Pann.

Dar cea mai importantă deosebire, pentru noi, între Istrati și Fănuș Neagu, alături de prezența fantasticului și efervescența ironic-bonomă, rezidă în înseși perspectivele istorice diferite. Istrati zugrăvește o lume pe cale de dispariție, o lume fundamental feudală. Viziunea sa se resimte de pe urma influenței individualismului excesiv și a supraestimării factorului spiritual și moral. Perspectiva istorică a lui Fănuș Neagu favorizează o manieră mai obiectivă de închegare a destinelor *epice, în care istoria nu mai este un simplu ancadrament, un decor, ci o prezență, o tensiune, ca și o eliberare, marcînd dacă nu întotdeauna modul de a gîndi al personajelor, în orice caz reacțiile, comportamentul și chiar finalitatea acestora. Este aceasta o particularitate neglijată citeodată în exegeza dedicată lui Fănuș Neagu, în favoarea sublinierii elementului instinctual, și care merită un studiu temeinic și atent la nuanțe.*

Libuše VALENTOVÁ

MICHEL BUTOR

Itinerar spiritual *

X

*Cînd domnul Krauss ** m-a invitat să vin la Augsburg, unul dintre motivele care m-au îndemnat să accept a fost prilejul de a reveni la castelul din Harburg. Și iată că am făcut-o astăzi. Am fost la castelul din Harburg în vara anului 1950, adică acum 32 de ani, și șederea mea acolo mi-a permis să văd o Germanie care era încă de pe atunci foarte greu de văzut, o Germanie nu numai de dinainte de război, ci din veacul și chiar din veacurile trecute și am fost extrem de impresionat de această vizită. La cîteva săptămîni după acest sejur în Germania, din 1950, am plecat în Egipt și am început să scriu primul meu roman. Cu mult mai tîrziu am scris această carte,* Portretul artistului ca maimuțoi tînăr, *în care am încercat să regăsesc ceea ce mi s-a întîmplat odinioară. Dar, între momentul cînd am stat la*

* În numărul trecut (2/1985) al *Revistei de istorie și teorie literară* am încheiat publicarea conferinței prezentate de Michel Butor la Universitatea din Augsburg, dedicată volumului său *Matière de rêve*. Prezentăm în continuare textul conferinței sale ce are ca obiect *Portrait de l'artiste en jeune singe*, unde romancierul revine asupra rolului pe care îl deține *visul* în creația sa, a modului în care poate fi utilizat acesta în narațiunea modernă față de structurile epice de tip clasic *(nota trad.)*.

** Prof. dr. Henning Krauss, «amfitrionul» conferințelor.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

castelul din Harburg și momentul cînd am scris ceea ce mi se întîmplase acolo, au trecut 15 ani. Cartea a apărut în 1967 și, în timpul celor 15 ani, multe lucruri s-au estompat în memoria mea și, în consecință, eu însumi m-am găsit în fața acelorași greutăți întîlnite și de personajele mele, în romanele mele. Adică extraordinara dificultate de a-ți povesti propriul trecut, de a-ți explora propriul trecut. Iată de ce, de altfel, această carte nu este integral autobiografică, căci, chiar în clipa cînd scriam cartea, știam că aveam amintiri care se transformaseră, că existau lucruri de care nu-mi mai aminteam, existau lucruri despre care știam că fuseseră importante dar pe care nu le mai putem reconstitui, din punct de vedere istoric, în cel mai strict sens al termenului.

Aceasta este una dintre problemele fundamentale ale unei autobiografii. În Franța avem mulți scriitori autobiografi și ei cad pradă unui anume tip de critică universitară istoricistă care se străduiește să vădească, de pildă, că Chateaubriand cînd spune, în Mémoires d'Outre-tombe, că în cutare zi a întîlnit cutare persoană în cutare loc nu putea vedea persoana respectivă în ziua aceea și în locul acela și, prin urmare, Chateaubriand este un mincinos. Ei bine, Chateaubriand, din anumite puncte de vedere era cu siguranță un mincinos, dar în Mémoires d'Outre-tombe s-a străduit să-și povestească viața cît a putut mai exact. Dar era un om cu multă imaginație și ca atare chiar și memoria sa era imaginativă. Aceasta înseamnă că evenimentele din propriul său trecut sînt integrate în niște structuri extrem de puternice și că pentru a-și putea istorisi povestea, Chateaubriand are nevoie să fixeze cutare eveniment la cutare dată și nu la o alta, deoarece la data aceea evenimentul este mai semnificativ. Adică, chiar fără să-și dea seama de ce anume face, el își va transforma, își va modela propriul trecut pentru ca povestea lui să fie mai interesantă, pentru ca prin această povestire să se transmită mai mult adevăr.

Asta deoarece, cînd un scriitor de o anumită importanță își povestește propria istorie nu o face exclusiv pentru plăcerea de a se povesti pe sine, ci pentru că socotește că prin mijlocirea celor întîmplate lui se pot clarifica anumite lucruri. De exemplu, cînd sfîntul Augustin își redactează Confesiunile nu o face din narcisism, ci fiindcă și-a cîntărit cazul ca pe unul în mod special grăitor pentru creștinii Bisericii din epocă. El socotește că lucrarea Harului lui Dumnezeu în cazul său a fost deosebit de semnificativă. Și de aceea vrea să ne povestească viața sa. Pentru că viața sa semnifică viața a tot felul de alte persoane. De asemenea, atunci cînd Jean-Jacques Rousseau se străduiește să ne dea Confesiunile sale, ei bine, o face socotind că îi este cazul deosebit de limpede, că este un exemplu deosebit de clar al unei stări de neliniște sau al unei nefericiri absolut generale în Franța sau în Europa occidentală din vremea sa. Acesta este motivul pentru care, dacă un eveniment sau altul este schimbat, la drept vorbind nu avem de-a face cu o minciună. Oricum, ar fi o minciună involuntară.

Însă ceea ce e important nu este să-ți povestești cu exactitate propria viață, important este să extragi din propria-ți viață ceea ce este cel mai semnificativ. Și, pentru rațiuni narative, vei fi obligat din cînd în cînd să adaugi cîte ceva ce nu cunoșteai în epoca dată, ceva ce ai putut de-a dreptul reconstitui ulterior. Perspectiva va face ca, ei bine, cutari evenimente să își schimbe locul în interiorul relatării, chiar și în amintiri, fiindcă în modul acesta ele devin cel mai interesante.

Dar, trebuie mărturisit că atunci cînd ajungi să înțelegi această lucrare, și o urmărisem eu însumi la alți scriitori pe cînd făceam critică, cînd ajungi deci să surprinzi această lucrare la un număr de personaje, cînd devii conștient de această activitate a imaginației chiar în interiorul memoriei, ei bine, e destul de tulburător să realizezi că ea are loc chiar și în cazul tău și să vezi cît e de greu să surprinzi adevărul, să surprinzi trecutul, să-l imobilizezi. Dacă vreți, el se zbate ca o șopîrlă.

Deci, cînd am scris cartea aceasta mai aveam încă amintiri suficient de exacte despre ceea ce mi se întîmplase cu 15 ani în urmă. Dar, de pildă, există tot felul de vizite pe care le-am făcut unor castele din împrejurimile castelului din Harburg. Și în perioada aceea eram total incapabil să știu în ce ordine precisă au decurs aceste vizitări. În perioada respectivă scrisesem familiei și se poate ca citind scrisorile trimise mamei mele, din zilele acelea, niște istorici viitori să reconstituie cu destulă precizie ordinea evenimentelor din cursul celor șase săptă-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mîni. Dar cînd am scris acest text, nu aveam la îndemînă scrisorile, iar astăzi, cînd le-aș putea avea, astăzi nu își mai au rostul. În consecință trebuia să găsesc alte soluții.

Textul pe care l-am scris este așadar un text la jumătate de drum între autobiografie și transpunere romanescă. Autobiografia pură și simplă vedeam că este imposibilă și totuși voiam ca în interiorul textului să fie cît mai multă autobiografie cu putință, adică să fie cît mai multe elemente verificabile cu putință. Iată motivul pentru care am numit această carte Capricio ; e ceva care era pentru mine la jumătate de drum între roman și autobiografie. Titlul Capricio este printre altele un omagiu adus unui scriitor romantic german, E. T. A. Hoffmann, care l-a folosit pentru a caracteriza un număr dintre povestirile sale, reprezentînd, la el, un omagiu adus unor anumite forme muzicale ce sînt caracterizate printr-o dezvoltare destul de neașteptată. O dezvoltare care poate fi considerată a fi în spirală, conținînd episoade ce se îndepărtează din ce în ce unele de celelalte. Termenul Capricio este folosit bineînțeles în muzica romantică, dar e folosit și cu mult înainte, este folosit de Johann Sebastian Bach, într-una din operele sale din tinerețe, Capricio la plecarea fratelui meu prea iubit, care este o suită de piese privind acest episod din viața sa. Acest Capricio este un exemplu de muzică biografică. Și să o găsești în opera lui Bach e ceva foarte interesant.

Așadar, una dintre primele manifestări de distanțare între adevărul istoric și ceea ce se povestește în această carte este faptul că șejurul din Germania din 1950 a durat 6 săptămîni, însă datorită celor trăite în timpul acestei șederi, datorită explorării acestei Germanii baroce și în același timp medievale, a ceea ce rămînea din Sfîntul Imperiu Romano-Germanic și cu care puteam fi în comuniune în special datorită unei imense biblioteci ce se afla pe atunci la castelul din Harburg și din care măcar o parte se află acum în biblioteca universității din Augsburg, — ei bine, din pricina celor găsite în toate acestea, am transformat durata șejurului. În vreme ce șederea autentică a durat șase săptămîni, și sînt sigur de asta, șederea narată în carte durează șapte săptămîni. Aceasta deoarece în scriere există tot felul de lucruri care se constituie în grupuri de cîte șapte. Din cauza grupului de corespondență medievală și clasică considerabilă care este ordonat, integrat în cifra șapte. Cît privește pe cei care l-au citit pe Proust, se știe că cifra 7 joacă un rol în structura romanului În căutarea timpului pierdut, că În căutarea timpului pierdut e compus din 7 părți, cu titluri deosebite și că există metafore ample care leagă între ele un număr de domenii, însă în special o metaforă ce revine de mai multe ori, care face legătura între curcubeu pe de o parte și gamă pe de alta, cele 7 culori ale curcubeului fiind legate de cele 7 note ale gamei. Este vorba de o «corespondență» în sensul baudelairian, extrem de tradițională în Occident. De altfel, din pricina rolului simbolic pe care îl joacă cifra 7, spunem că 7 e numărul culorilor din curcubeu, deoarece fiecare dintre noi știe foarte bine că numărul de culori deosebite ale curcubeului este fie nelimitat, sau că numai 6 culori sînt cu adevărat identificabile : violet, albastru, verde, galben, portocaliu și roșu. Dar noi adăugăm o a șaptea culoare pentru ca să fie șapte, adăugăm între violet și albastru o culoare care în franceză e numită indigo — nume al unei vopsele străvechi ; natural, și care are o mare vogă astăzi la țesăturile aduse din Africa, de exemplu, dar care este folosit ca nume de culoare numai în contextul curcubeului. Astfel încît se ajunge ca atunci cînd un scriitor folosește cuvîntul indigo sîntem aproape siguri că e vorba de o corespondență cu numărul 7 ce se ascunde în spatele cuvîntului.

Așadar, în această carte tot felul de corespondențe sînt urmărite în jurul cifrei șapte. Și vorbesc despre șapte săptămîni, însă dacă folosesc termenul săptămînă ca o unitate de timp o fac, evident, pentru că săptămîna este un ansamblu de 7 zile și deoarece asta poate fi considerat ca exemplul prin excelență de grup de 7 elemente dispuse într-o anumită ordine. Deci am o povestire ce se va ordona în de șapte ori șapte săptămîni.

Apoi existau alte probleme și mai importante. Prin 1966—67, îmi aminteam prea bine că în timpul acelui șejur am visat foarte mult. Dar dacă îmi era și așa greu să îmi amintesc cele ce făcusem în timpul zilei la un moment dat, aveam cu atît mai multe dificultăți să îmi aduc aminte ce am visat în timpul nopții. Și dacă vreo fărîmă de vis mi-a putut rămîne în memorie, cum să fi fost cu putință ca peste 15 ani să știu în ce zi, în ce noapte visasem cutare scenă ? Și iată de ce am hotărît, din moment ce visul juca un rol esențial în această aventură, că nu puteam povesti ceea ce mi se întîmplase, ceea ce trăisem, fără să fac să intervină

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

vise. Că, totuși, nu puteam povesti visele exact cum le visasem. Era indispensabil pentru mine să născocesc vise pentru a le integra în aceste amintiri; asta pentru a face amintirile... autentice. Dacă vreți, la distanță de 15 ani am visat la visele visate cu 15 ani mai devreme. În mod firesc am vrut să leg strins aceste vise de restul lucrării. Pentru a le lega strîns de restul lucrării am construit vise.

În general, ne închipuim că visul este contrariul unei construcții, că el reprezintă momentul cînd sîntem eliberați de sub domnia regulilor gramaticale, etc. Însă visul își are legile proprii, și ca să ajungi să imiți visul, ca să ajungi să inventezi visele trebuie, bineînțeles, să redescoperi, să regăsești regulile ce pot exista în interiorul acestor construcții. Dacă vreți, putem considera visul ca un gen literar și, natural, mai ales nararea visului e un gen literar. Acesta este un un punct asupra căruia voi reveni.

Așadar, am citit mult cu prilejul acestui șejur, am citit cărți ce se găseau în imensa bibliotecă; am citit și altele. În imensa bibliotecă a castelului din Harburg, aproape toate cărțile erau dinainte de 1800. Exista acolo o colecție imensă de cărți franțuzești din secolul al XVIII-lea, exista aproape tot ce se publicase în Franța în secolul al XVIII-lea, ceea ce constituie astăzi o adevărată comoară pentru cercetători fiindcă există o mulțime de lucruri foarte greu de găsit aiurea. Exista aproape tot ce se publicase în Franța cu excepția lucrărilor cele mai importante, care se găsiseră în biblioteca prinților dar fuseseră vîndute în cursul succesiunilor, deoarece înșeși familiile princiare cunosc de mult timp greutăți financiare. Astfel, existau toate romanele mărunte considerate pe vremea aceea lipsite de interes, dar nu mai existau nici operele lui Rousseau, nici cele ale lui Voltaire, nici cele ale lui Diderot, vedeți, ajunsese pe calea asta o bibliotecă lipsită de coroană. Dar mai existau multe alte lucruri. Iar după 1800, biblioteca era foarte incompletă. Nu citeam numai opere dinainte de 1800 ci și lucrări recente, anume lucrări din literatura germană a secolului XX. Îmi amintesc că am citit în timpul acelui șejur o parte din Iosif și frații săi *de Thomas Mann, partea care se petrece în Egipt. Mi-aduc aminte că am citit un roman științifico-fantastic de Franz Werfel care se numește, n-aș ști să pronunț în germană, care se numește* Steaua a ceea ce nu s-a născut. *Îmi amintesc de asemeni că am citit cartea lui Hermann Hesse* Jocul cu mărgele de sticlă. *Acestea mi-au fost lecturile contemporane.* Iosif în Egipt *a lui Thomas Mann și cartea lui Franz Werfel se regăsesc în cuprinsul cărții* Portretul artistului ca maimuțoi tînăr, *pe cînd, și n-aș mai putea astăzi să știu de ce, nu cred că este vorba de cartea lui Hermann Hesse, deși e lucru evident că există asemănări între această carte a mea și cartea lui Hesse. Dar dintre toate aceste cărți era una pe care am recitit-o, cel puțin am recitit anumite pasaje, o carte pe care o iubesc enorm, pe care o citesc din copilărie și pe care am citit-o mult, din nou, în anii din urmă, pe care am citit-o mult fiicelor mele, e vorba de* O mie și una de nopți *în traducerea lui Galland ***, prima tălmăcire europeană, traducerea franceză de la sfîrșitul secolului al XVII-lea.*

Visele care se găsesc în Portretul artistului... *sînt toate construite plecînd de la un pasaj din* O mie și una de nopți, *o povestire, povestirea celui de al doilea fiu de rege, povestire ce m-a uluit enorm totdeauna, deoarece asiști la preschimbarea unui tînăr prinț în maimuță. Dar acest prinț tînăr transformat în maimuță își face recunoscută omenia prin faptul că e capabil să scrie. Știe să scrie în arabă foarte bine și va sfîrși prin a redeveni om și redevine om tocmai pentru că e în stare să scrie.*

Deci această poveste mi s-a părut totdeauna a fi o alegorie a scrisului, de altfel întregul cele O mie și una de nopți *constituie o alegorie a scrisului.*

(Transcriere, traducere și note: Melania MUNTEANU și Mihai RĂDULESCU)

*** Galland, Antoine (1648—1715), orientalist francez, originar din Picardia. A efectuat trei călătorii în Orient unde a studiat turca, araba, persana. Din 1701, membru al Academiei inscripțiilor; din 1709, profesor de limba arabă la *Collège royal*. Opera sa cuprinde: *Jurnalul* călătoriei sale la Constantinopol (1672—1680); *Relatare asupra morții sultanului Osman* (1676); *Fabulele indiene ale lui Bidpai* (traducere); *Coranul* (traducere) și excelenta tălmăcire a celor *O mie și una de nopți* (1704—1717).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Hans Robert JAUSS *

AUS ALT MACH NEU ? TRADITION UND INNOVATION IN ÄSTHETISCHER ERFAHRUNG

DIN VECHI NOU ? TRADIȚIE ȘI INOVAȚIE ÎN EXPERIENȚA ESTETICĂ

III

Die ästhetische, aber auch die epistemologische Präferenz des Neuen ist im Blick auf die Moderne seit Baudelaire, der damit zu ihrem Kronzeugen avancierte, wohl von keinem Kulturkritiker entschiedener in Frage gestellt worden als von Walter Benjamin.[32] Das Neue und das Immergleiche sind ihm zufolge nurmehr verkappte Kategorien des historischen Scheins. Ihre unerkannte Korrelation aufzudecken, sei die Aufgabe der materialistischen Geschichtsphilosophie *«Die Auflösung des historischen Scheins muss im gleichen Fortgang erfolgen wie die Konstruktion des dialektischen Bildes»* (WA V. 2, 1251). Die These dieser frühen Aufzeichnung, die das Passagen-Werk ausführen sollte, nimmt Nietzsches Idee einer ewigen Wiederkehr des Gleichen auf, in der sich der Historismus des 19. Jahrhunderts überschlage (D 8a, 3), um sie gegen den moralischen *Amor fati* wie gegen die moderne Ästhetik der *Nouveauté* zu kehren. Deren Protagonist habe ineins damit das falsche Bewusstsein der fortschrittsgläubigen Moderne dekouvriert, wie eine materialistische Lektüre seiner *Fleurs du Mal* erweisen werde : *«Das Moderne, die Zeit der Höle. Die Höllenstrafen sind jeweils das Neueste, was es auf diesem Gebiet gibt. Es handelt sich nicht darum, dass immer wieder das-*

Nici un alt critic al culturii nu a privit cu mai multă neîncredere decît Walter Benjamin preferința estetică, dar și cea epistemologică, pentru nou — dacă ne referim la epoca modernă, de la Baudelaire încoace, care a devenit și martorul principal al acesteia[32]. Noul și Invariabilul *sînt, după opinia sa, doar categorii camuflate ale aparenței istorice. Descoperirea relației nerecunoscute dintre ele ar fi sarcina filozofiei istoriei de orientare materialistă :* «Dizolvarea aparenței istorice trebuie să se desfășoare concomitent cu construirea imaginii dialectice» (Op. compl. V. 2, 1251). *Teza cuprinsă în această însemnare timpurie, care urma să fie dezvoltată în* Passagen-Werk, *reia ideea lui Nietzsche despre o veșnică revenire a ceea ce este identic, în care istorismul secolului al XIX-lea ar fi eludat (D 8a, 3), pentru a o îndrepta împotriva acelui* amor fati *moral cît și împotriva esteticii moderne a Noului* (Nouveauté). *Astfel, protagonistul acesteia ar fi descoperit dintr-o dată falsa conștiință a epocii moderne încrezătoare în progres, după cum o va dovedi lectura materialistă a operei sale* Les Fleurs du Mal : «Epoca modernă, vremea infernului. Chinurile iadului sînt pentru moment lucrul cel mai nou în acest domeniu.

---

* Continuare din nr. 2/1985 al *Revistei de Istorie și Teorie Literară*, pp. 142—146 *(n. red.)*

[32] Zitiert wird nach W. Benjamin : *Gesammelte Schriften* (Werkausgabe = WA), darin Bd. V. 1/2 : Das Passagen-Werk, Frankfurt 1982 (aus den *«Aufzeichnungen und Materialien»* mit Sigel und Nummer, aus den *«Ersten Entwürfen»* mit dem Sigel PP I und Nummer) ; Baudelaire nach *Oeuvres*, éd. de la Pléiade, Paris 1951.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

selbe" geschiet, geschweige dass hier von der ewigen Wiederkunft die Rede wäre. Es handelt sich vielmehr darum, dass das Gesicht der Welt gerade in dem, was das Neueste ist, sich nie verändert, dass dieses Neueste in allen Stücken immer das Nämliche bleibt. — Das konstituiert die Ewigkeit der Hölle. Die Totalität der Züge zu bestimmen, in denen das „Moderne" sich ausprägt, hiesse die Hölle darzustellen» (S. 1. 5 ; PP I, G 17). Nun bezeugt zwar auch schon die zeitgenössische Rezeption, dass Baudelaires Freunde der Anklage auf Immoralismus entgegentraten, indem sie den Verfasser der *Blumen des Bösen* als den *«Dante der dekadenten Epoche»* zu rechtfertigen suchten, *(«c'est du Dante athée et moderne, du Dante venu après Voltaire» ;* J 3a, 1). Und gewiss tritt in seinen neu gesehenen *«Landschaften des Ennui»* eine *«totenhafte Idyllik der Stadt»* (WA V 2, 55) in vielen Fazetten zu Tage. Doch der Höllenaspekt macht keineswegs schon die Totalität der Züge des Modernen in Baudelaires Hauptwerk aus. Es führt den Leser — um im dantesken Paradigma zu bleiben — auch durch ein modernes Purgatorium[33] und eröffnet ihm in den kontrastiven *«Landschaften der Ekstase»*[34] unverhofft Ruhepunkte des Eingedenkens und der künstlerischen Paradiese. Dabei schlägt die Erfahrung des Neuen und Neuesten mitnichten ständig und notwendig wieder ins Nämliche und Immergleiche oder ins Älteste (die gesuchte *«Urgeschichte»)* um. Baudelaires Ästhetik der *Nouveauté* behauptet ihren moralischen Anspruch in der Haltung einer explorativen, zwar enttäuschbaren, aber gleichwohl unversieglichen *Curiositas*. Der Schlussvers des letzten Gedichts seiner *Fleurs du Mal «Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau»* sollte nach Benjamin das Neue als *«Ursprung des Scheins»* und *«Quintessenz des falschen Bewusstseins» erkennen lassen»* (WA V, 1, 55). Dagegen spricht, dass Baudelaire hier ein berühmtes danteskes Paradigma erneuert hat : die letzte Fahrt, die Odysseus über die dem Menschen gesetzte Grenze, die Antipoden der alten Welt, hinausführt, unbekümmert um Hölle und Himmel, wie Baudelaire

Nu este vorba de faptul că se întîmplă „mereu același lucru" și cu atît mai puțin că s-ar pune problema unei veșnice reîntoarceri. Se poate spune dimpotrivă că fața lumii nu se schimbă niciodată în ceea ce are ea foarte nou și că acest Foarte Nou rămîne neschimbat în toate aspectele sale. Aceasta constituie eternitatea infernului. A defini totalitatea aspectelor în care se manifestă „epoca modernă" ar însemna a descrie infernul» *(S. 1. 5 ; PP I. G. 17). Chiar și receptarea contemporană demonstrează însă faptul că adepții lui Baudelaire s-au împotrivit acuzei de imoralitate, căutînd să-l justifice pe creatorul* Florilor răului ca pe un «Dante al epocii decadente» («c'est du Dante athée et moderne, du Dante venu après Voltaire» ; *J 3a, 1). Și, fără îndoială, în opera sa reconsiderată,* Peisajele plictisului, *apare, cu nenumărate fațete, o* «idilă mortuară» *a orașului* (Op. compl. *V 2, 55). Aspectul de infern nu constituie însă nicidecum totalitatea trăsăturilor modernismului în opera capitală a lui Baudelaire. El îl conduce pe cititor — pentru a rămîne la paradigma dantescă — și printr-un purgatoriu modern*[33] *și-i oferă în contrastantele* «peisaje ale extazului»[34] *nebănuite puncte de repaus ale meditației și ale paradisurilor artistice. În felul acesta, experiența* noului *și a ceea ce este* foarte nou *nu revine nicidecum în mod constant și necesar la* același lucru (das Nämliche) *și la* invariabilitate (das Immergleiche) *sau la ceea ce* este străvechi *(căutata* «preistorie»). *Estetica baudelairiană a Noului își susține exigențele morale de pe poziția unei* curiositas *explorative, care poate fi într-adevăr decepționantă, dar în același timp de nestăvilit. Versul final al ultimei poezii din* Les Fleurs du Mal — «Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau» — *ar permite, după părerea lui Benjamin, recunoașterea noului ca* «sursă a iluziei» *și* «chintesență a falsei conștiințe» (Op. compl. *V. 1, 55). Această idee este infirmată de faptul că Baudelaire a reînnoit aici o renumită paradigmă dantescă : ultima că-*

[33] Baudelaire selbst verteidigte sein Buch mit dem Argument, es werde in seiner *«terrible moralité»* verkannt, wenn man das Prinzip seiner Komposition nicht beachte : *«A un blasphème, j'opposerai des élancements vers le ciel ; à une obscénité, des fleurs platoniques... Livre destiné, à représenter l'agitation de l'esprit dans le mal»* (vgl. VI., Ästhetische Erfahrung..., a.a.O., S. 848).

[34] Nach G. Hess : *Die Landschaft in Baudelaires Fleurs du Mal*, Heidelberg 1953.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

provokativ zitiert: «*Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau, / Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?*». Gerade das Neue vermag für Baudelaire das Alte wieder zitierbar zu machen und eine tote Vergangenheit wiederzuerwecken, wie er am Paradigma der Mode zeigt (Ed. Pl. 837 ff.). Das ist der von Benjamin verkannte Grund-impuls und die hermeneutische Funktion der Ästhetik der Nouveauté, mit der Baudelaire die Wendung vom Historismus zum Ästhetizismus vollzog. Sie widerspricht Benjamins Konzept der Regression der Moderne in ihre «Urgeschichte» im gleichen Masse, wie sie seiner Theorie vom „*Jetzt der Erkennbarkeit*» entspricht, für die er sie zu seinem Schaden nicht herangezogen hat.

Benjamins Ansatz zu einer «*Urgeschichte des 19. Jahrhunderts*» hat den schwerwiegenden Einwand Adornos herausgefordert: «Die Formel dass „*das Neue sich mit dem Alten durchdringt*" *ist mir höchst bedenklich im Sinne meiner Kritik am dialektischen Bild als einer Regression. Nicht wird darin aufs Alte zurückgegriffen, sondern das Neueste ist, als Schein und Phantasmagorie, selber das Alte*» (WA V. 2, 1132). Doch lässt sich aus dieser Kritik ein Wahrheitskern retten, wenn man sich an eine Umformulierung der Hauptthese hält, in der Benjamin den Gedanken einer Archäologie des 19. Jahrhunderts (die Suche nach urgeschichtlichen Formen, alias: Archetypen des kollektiven Unbewussten) verwirft and statt dessen erwägt: «*Nur wo das 19. Jahrhundert als originäre Form der Urgeschichte würde dargestellt werden, in einer Form also, in welcher sich die ganze Urgeschichte in solchen Bildern neu gruppiert, die* im vergangenen Jahrhundert zuständig sind (von mir gesperrt) *hat der Begriff von einer Urgeschichte des 19. Jahrhunderts seinen Sinn*» (N 3a, 2). Unsere Moderne hat im vorigen Jahrhundert — so lese ich diese Stelle — ihre spezifische Urgeschichte, oder anders gesagt: das 19. Jahrhundert mit dem nicht bewältigten Urerscheinen der Technik ist als Urgeschichte des Kommenden die «Antike» unserer Moderne! Dann wäre der naive Fortschrittsglaube, die bloss negative Sensation des Neuesten, nurmehr eine Traumform des Geschehens im Kollektivbewusstsein: «*Das träumende Kollektiv kennt keine Geschichte. Ihm fliesst der Verlauf des Geschehens als immer Nämlätorie a lui Odiseu — nepăsător față de infern sau paradis — dincolo de hotarele puse omului, antipozii lumii antice, după cum citează provocator Baudelaire*: «Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau, / Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?» *Tocmai noul îi permite lui Baudelaire să facă Vechiul din nou citabil și să reînvie un trecut mort, după cum o arată prin paradigma modei (Ed. Pl. 837 ff.). Acesta este impulsul de bază, neînțeles de Benjamin, și funcția hermeneutică a esteticii noului* (nouveauté), *prin care Baudelaire a realizat trecerea de la istorism la estetism. Ea contrazice conceptul lui Benjamin privind regresul epocii moderne în propria sa «preistorie», după cum, în aceeași măsură, corespunde teoriei acestuia despre «prezentul parceptibilității»* (Jetzt der Erkennbarkeit) *pe care, în detrimentul său, nu a fructificat-o.*

Opinia lui Benjamin despre «preistoria secolului al XIX-*lea*» *a provocat o serioasă obiecție din partea lui Adorno:* «Afirmația potrivit căreia „Noul se întepătrunde cu Vechiul" mi se pare foarte îndoielnică, ținînd seama de critica mea adusă imaginii dialectice privită ca o regresiune. Nu se revine la trecut ci, ceea ce este foarte nou, ca aparență și fantasmagorie, este vechiul însuși" (Op. compl. *V. 2, 1132). Un sîmbure de adevăr poate fi salvat totuși din această critică, dacă se respectă o reformulare a tezei principale, în care Benjamin respinge ideea unei arheologii a secolului al XIX-lea (căutarea formelor preistorice, adică arhetipuri ale inconștientului colectiv), considerînd în schimb:* «Noțiunea de preistorie a secolului al XIX-lea are sens doar acolo unde acest secol ar fi prezentat ca formă originară a preistoriei, deci sub o formă în care întreaga preistorie se regrupează în imagini *aparținînd secolului trecut» (sublinierea îmi aparține) (N 3a, 2). Epoca noastră modernă își are preistoria sa specifică în secolul trecut — astfel interpretez eu citatul de mai sus — sau, altfel spus, secolul al XIX-lea, cu nestăvilita apariție a tehnicii, este preistoria a ceea ce avea să devină, «antichitatea» epocii noastre moderne! Atunci credința naivă în progres, senzația pur negativă a noului ar fi doar forma ireală a ceea ce se petrece în conștiința colectivă:* «Colectivitatea care visează nu are istorie. Cursul evenimentelor trece pe lîngă ea mereu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

liches und immer Neuestes dahin. Die Sensation des Neuesten, Modernsten ist nämlich ebensosehr Traumform des Geschehens wie die ewige Wiederkehr des Gleichen» (S2, 1; PP I, M14). Das Erwachen aus den Kollektivträumen, der Moment der Auflösung des historischen Scheins, wäre dann durch Baudelaire, sein geschärftes Zeitbewusstsein durch den Moment des Erwachens markiert, der nach Benjamin identisch ist mit dem «Jetzt der Erkennbarkeit» (N, 18, 3), «in dem die Dinge ihre wahre — surrealistische — Miene aufsetzen» (N, 3 a, 3). Das würde dann nicht nur besagen, dass in den dialektischen Bildern der *Fleurs du Mal* «das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt» (N, 2a, 3), sondern auch, dass die *Blumen des Bösen* das Gegenwärtige schon aus der Antizipation des Zukünftigen — das gegenwärtige Paris schon als Ruine der bürgerlichen Gesellschaft und kapitalistischen Kultur sehen lassen.

Nimmt man diese Lesart an, so erübrigen sich die erzwungenen Versuche, an den *Fleurs du Mal* immer noch eine Durchdringung der Moderne mit der (klassischen) Antike zu erweisen, und entfällt der Vorwurf, das Fehlen einer Auseinandersetzung mit der klassischen Antike sei schwächster Punkt in Baudelaires Theorie der Moderne[35]. Dann hätte das *Passagen-Werk* nichts Geringeres als die grandiose Idee Maxime Du Camps verwirklichen können, «*d'écrire sur Paris ce livre que les historiens de l'antiquité n'ont pas écrit sur leurs villes*». Benjamin hat im Kapitel: «*Antikisches Paris, Katakomben, démolitions, Untergang von Paris*» den lebensgeschichtlichen Moment dieser Inspiration stark hervorgehoben, aus der Du Camps grosses Reallenbuch: *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX siècle* (1. Aufl. 1868) hervorgegangen sein soll, auch wenn er sie — als Topographie, die den Untergang der Weltstadt bedingte — noch nicht voll einzulösen vermochte (C 4). Du Camp, auf die Anneschimbat și mereu foarte nou. Ca și veșnica reîntoarcere a *identicului*, senzația de *foarte nou* și *foarte modern* este, așadar, o formă ireală a ceea ce se întîmplă» (*S 2, 1; PP I, M14*). *Trezirea din visele colective, momentul de disoluție a aparenței istorice, ar fi marcată atunci prin Baudelaire, iar acuta sa conștiință a timpului prin momentul trezirii care, după Benjamin, este identic cu* «prezentul perceptibilității» (*N 18, 3*) «în care lucrurile iau înfățișarea lor reală suprarealistă» *N 3a, 3). Aceasta nu ar însemna doar că în imaginile dialectice din* Les Fleurs du Mal «trecutul și prezentul se reunesc fulgerător într-o constelație» *(N 2a, 3) ci, de asemenea, că* Florile răului *lasă să se vadă prezentul din anticiparea viitorului — Parisul contemporan, deja ca ruină a societății burgheze și a culturii capitaliste.*

Dacă acceptăm această interpretare, atunci încercările forțate de a dovedi, prin exemplul oferit de Les Fleurs du Mal, *existența unei întrepătrunderi a* modernului cu anticul *(clasic) devin de prisos, iar reproșul că absența unui conflict cu antichitatea clasică ar fi punctul cel mai slab al teoriei baudelairiene privitoare la epoca modernă cade de la sine*[35]. *În acest caz,* Passagenwerk *ar fi putut pune în practică nici mai mult nici mai puțin decît grandioasa idee a lui Maxime Du Camp:* «d'écrire sur Paris ce livre que les historiens de l'antiquité n'ont pas écrit sur leurs villes». *În capitolul* «Antikisches Paris, Katakomben, démolitions, Untergang von Paris», *Benjamin a insistat în mod deosebit asupra momentului biografic al inspirației care se presupune că ar fi stat la baza marii cărți despre fapte reale a lui Du Camp:* Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX siècle *(ed. I, 1868), chiar dacă — privită ca o topografie care determina decăderea metropolei — el era încă incapabil să o respecte întru totul (C4). Așteptînd*

[35] Benjamins Behauptung: «*Die Antike von Baudelaire ist die römische. Nur an einer Stelle ragt die griechische Antike in seine Welt hinein*» (WA I. 2, 593) widerlegt schon ein Durchmustern der Thematik in den *Fleurs du Mal*. Das Gedicht *Le Cygne*, für Benjamin Prototyp der Durchdringung der Moderne mit der Antike, zitiert Andromache, *Lesbos* und *Femmes damnées* Sappho, Delphine und Hyppolyte; was darüber hinaus noch antikisch erscheinen mag, verweist in eine mythische Vorwelt: *J'aime le souvenir de ces époques nues, La vie antérieure, La Géante*. Damit ist der Katalog schon zu Ende. Der Dandy als «*letzter Schimmer des Heroischen in Zeiten der Dekadenz*» (WA I, 2, 599) vermag das schwerlich aufzuwiegen. Dieses negative Fazit war auch nicht anders zu erwarten, nimmt man den provokativen Satz aus dem *Salut public* ernster als es Benjamin tat, obschon er ihn an das Ende von *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* rückte: «*Keine Tragödien mehr! Schluss mit der Geschichte des alten Rom! Stehen wir heute nicht grösser als Brutus da?*» (ebd., 604).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

fertigung einer Brille wartend und zum ersten Mal schockartig sein Gealtertsein gewahrend, hatte im Nachsinnen über *«cette loi de l'inévitable destruction qui gouverne toute chose humaine»* auf dem Pont Neuf die plötzliche Erleuchtung, als sein krönendes Alterswerk das Buch über Paris zu schreiben, das man zu Zeiten des Perikles über Athen, zu Zeiten Cäsars über Rom — die untergangenen Städte der Antike — hätte schreiben können [36]. Hier ist nicht einfach *«die antike Inspiration (...) höchst bezeichnend»*, sondern viel mehr noch der antizipierte Untergang der modernen Weltstadt. Benjamin kommt darauf in einer späteren Aufzeichnung zurück: *«Die Phantasien vom Untergang von Paris sind ein Symptom davon, dass die Technik nicht rezipiert wurde. Aus ihnen spricht das dumpfe Bewusstsein, dass mit den grossen Städten die Mittel heranwuchsen, sie dem Erdboden gleich zu machen»* (C 7a, 4). Der heutige Leser dürfte sich — wie mir scheint — nichts mehr wünschen, als dass Benjamin mit seinem unvergleichlichen diagnostischen Blick für das noch nicht bewusste, verdrängte oder vergessene Wissen im mytischen Traditionsraum einer Zeit diese kapitale Einsicht in seinem *Passagenwerk* hätte aufnehmen und zu einer Hauptlinie seiner Urgeschichte der Kommenden Moderne hätte ausbauen können. Sie wäre der Prüfstein seiner Theorie des dialektischen Bildes geworden, die von der neuen, dialektischen Methode der Historik fordert: *«mit der Intensität eines Traumes das Gewesene durchzumachen, um die Gegenwart als die Wachwelt zu erfahren, auf die der Traum sich bezieht»* (PP I, F, 7). Diese *«kopernikanische Wendung»*, mit der *«der Kontemplation der Prozess gemacht werden (soll)»* (PP I, Q 6), setzt nicht allein voraus, dass im *«Jetzt der Erkennbarkeit»* das Vergangene in dem begriffen wird, was es im Gegenwärtigen bedingt. Sie setzt ineins damit voraus, dass die Konstellation von Jetztzeit und Geschichte in der Bruchstelle eines Erwachens erkannt wird (N 18, 4), das den Schein der epischen Kontinuität (der *«Tradition der Sieger»*) aufhebt (PP I, 081) und den dialektischen Umschlag ins politische Handeln ermöglicht (PP I, O 56). Dazu möchte ich anmerken: das *«Jetzt der Erkennbarkeit»* ist ästhetischer, das *«Jetzt des Erwachens»*

executarea unei comenzi de ochelari și devenind pentru prima oară conștient de propria sa îmbătrînire, în timp ce sta pe Pont Neuf și medita la «cette loi de l'inévitable destruction qui gouverne toute chose humaine», *Du Camp a avut brusca inspirație de a scrie, ca o încununare a operei sale de maturitate, o carte despre Paris, carte ce s-ar fi putut scrie în vremea lui Pericle sau Cezar despre Atena sau Roma, orașele prăbușite ale antichității* [36]. *Nu doar inspirația antică este aici* «în cel mai înalt grad semnificativă», *ci cu mult mai mult anticipata decădere a capitalei moderne. Benjamin revine asupra acestui aspect într-o însemnare ulterioară:* «Fanteziile despre decăderea Parisului sînt un simptom al faptului că tehnica nu era receptată. Prin ele vorbește conștiința surdă, că odată cu marile orașe creșteau și mijloacele care să le facă una cu pămîntul» *(C 7c, 4). După cum mi se pare, cititorul de astăzi n-ar trebui să dorească nimic altceva, decît, ca Benjamin, cu inegalabila sa capacitate de diagnosticare a cunoașterii încă inconștiente, refulate sau uitate în miticul spațiu al tradiției, să fi putut prelua, în* Passagenwerk, *această judecată capitală și s-o fi desăvîrșit ca direcție principală a teoriei sale despre preistoria epocii moderne care urma să se instaureze. Ea ar fi devenit piatra de încercare a teoriei sale privind reprezentarea dialectică, teorie care pretinde de la noua metodă, dialectică, a istoriei să parcurgă,* «cu intensitatea visului, trecutul, pentru a putea percepe prezentul ca lume reală la care visul se referă» *(PP I, F, 7). Această* «cotitură copernicană» *prin care* «trebuie să se facă procesul contemplației» *(PP I, Q 6), nu presupune numai că, în* «prezentul perceptibilității *(Jetzt* der Erkennbarkeit)», *trecutul este înțeles tocmai prin ceea ce el condiționează în momentul prezent. Ea presupune totodată faptul că acea constelație a timpului prezent și a istoriei este identificată în chiar locul rupturii produse de o trezire care anulează aparența continuității epice (a* «tradiției învingătorilor») *(PP I, 081) și înlesnește trecerea dialectică spre acțiunea politică (PP I,*

[36] De facto findet sich die Inspiration des antizipierten Untergangs der Weltstadt noch nicht im Vorwort, sondern erst am — sehr viel späteren — Schluss des Werkes von Du Camp, wie Karlheinz Stierle anmerkte, der in seinem bald abgeschlossenen Buch: *«Die Lesbarkeit der Stadt»* auch der Spur der Vision des untergehenden Paris nachgehen wird.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

theologischer Herkunft. Und in beiden Begriffen kehrt der Gegensatz von Spur und Aura wieder, ohne eine letzte dialektische Lösung zu finden: «*Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterliess. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser*» (M 36, 4).

Ein dialektisches Bild «*ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt*» (N 2a, 3). Diese Definition wird hernach wie folgt erläutert: «*Der historische Index der Bilder sagt nämlich nich nur, dass sie einer bestimmten Zeit angehören, er sagt vor allem, dass sie erst in einer bestimmten Zeit zur Lesbarkeit kommen*» (N 3, 1). Erkennbarkeit wird hier nicht nur beiläufig als Lesbarkeit verstanden, denn die Erwartung: «*Jeder als Möglichkeit begriffene geschichtliche Augenblick macht Möglichkeiten der Geschichte frei. Jede freigemachte Möglichkeit der Geschichte kommt der Möglichkeit der Gegenwart zu Hilfe*»[37] erfüllt sich bei literarischen Texten am evidentesten, bei denen jede grössere Rezeptionsgeschichte zeigt, dass nicht jede Frage zu jeder Zeit an den Text gestellt", seine Sinnfülle nicht von Anbeginn erkannt werden konnte, sondern erst fortschreitend erschliessbar war — in dem Masse, wie seine mögliche Bedeutung im Horizontwandel der Erfahrung und oft gegen die Tradition, immer wieder neu und anders verstanden und lesbar wurde. Benjamin hat damit die erst 30 Jahre später sich durchsetzende Rezeptionsästhetik antizipiert. Darum hat Gerhard Kaiser im Blick auf die *Geschichtsphilosophischen Thesen* und auf den *Fuchs-Essay* zu Recht angemerkt, «*dass die Vorstellung des Heliotropismus an der Kunst- und Kulturgeschichte gewonnen ist, nämlich an der Rezeption der Werke und Texte*»[38]. In der Tat entspricht die im Vergangenen ruhende Hoffnung: «*Wie Blumen ihr Haupt nach der Sonne wenden, so strebt kraft eines Heliotropismus geheimer Art, das Gewesene der Sonne sich zuzuwenden, die am Himmel der Geschichte im Aufgehen ist*» (I. 2, 694) der im Werk verborgenen Bedeutung, die darauf wartet, im Lichte eines späteren Werkes zutage zu treten. Darum *O 56). Aici aș dori să mai menționez:* «prezentul perceptibilității» *este de origine estetică, iar* «prezentul trezirii» *este de origine teologică. Și în cazul ambelor concepte revine opoziția dintre amprentă și aură, fără a se găsi o ultimă soluție dialectică:* «Amprenta este un fenomen al apropierii, oricît de îndepărtat ar fi ceea ce a lăsat-o. Aura este simptomul unei depărtări, oricît de apropiat ar fi ceea ce a provocat-o. În cazul amprentei ajungem în posesia faptului, în cazul aurei, pune el stăpînire pe noi» *(M 36, 4).*

O reprezentare dialectică «este aceea în care trecutul se unește fulgerător, într-o constelație, cu prezentul» *(N 2a, 3). Această definiție este explicată apoi după cum urmează:* «Indicele istoric al reprezentărilor nu arată numai faptul că ele aparțin unui anumit timp, ci, înainte de toate, că ele devin inteligibile abia într-un moment anumit» (N. *3, 1). Aici, perceptibilitatea nu este înțeleasă în mod întîmplător drept inteligibilitate, deoarece dezideratul:* «Fiecare moment istoric perceput ca o posibilitate degajează calea unor posibilități ale istoriei. Fiecare posibilitate,degajată, a istoriei vine în ajutorul posibilității prezentului»[37] — se *realizează în modul cel mai evident în cazul textelor literare, orice istorie mai importantă a receptării acestora dovedind că un text nu poate răspunde la orice întrebare, pusă în orice moment, iar multitudinea sensurilor sale nu se dezvăluie de la bun început, ci progresiv, în măsura în care semnificația sa posibilă în perspectiva schimbării de orizont a experienței, și deseori împotriva tradiției, devenea inteligibilă și lizibilă într-un mod mereu nou și diferit. Benjamin a anticipat în felul acesta estetica receptării care avea să se impună abia cu 30 de ani mai tîrziu. De aceea Gerhard Kaiser, referindu-se la Geschichtsphilosophische Thesen și la* Fuchs-Essay, *observă pe bună dreptate că* «ideea heliotropismului reprezintă un cîștig pentru istoria artei și a culturii adică pentru receptarea operelor și textelor»[38]. *Într-adevăr, speranța întemeiată pe ceea ce aparține trecutului:* «Așa cum florile își îndreaptă chipul spre soare, tot astfel, în virtutea unui heliotropism tainic, trecutul tinde

[37] G. Kaiser: «*Benjamins 'Geschichtsphilosophische Thesen'*», in: *Antithesen — Zwischenbilanz eines Germanisten*, Frankfurt 1973, S. 241/2 (nach P. Szondi: «*Hoffnung im Vergangenen...*»).

[38] Ebd., S. 217/8.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

konnte Benjamin auch sagen: *«Die Rezeption grosser, vielbewunderter Kunstwerke ist ein* ad plures ire» (N. 7a, 4), in einer Gleichsetzung der ästhetischen Erfahrung mit einer religiosen Vorstellung (die Formel meinte in Rom die Toten!), die für sich selber spricht. Die ästhetische Herkunft der an den historischen Dialektiker gerichteten Forderung: *«der kritischen Konstellation sich bewusst zu werden, in der gerade dieses Fragment der Vergangenheit mit gerade dieser Gegenwart sich befindet»* erhellt nicht zuletzt auch aus dem *Fuchs-Essay*. Sie wird dort am Beispiel von Werken der Kunst eingeführt, die ihre Vorgeschichte mit ihrer Nachgeschichte integrieren: *«eine Nachgeschichte, kraft deren auch ihre Vorgeschichte als in ständigem Wechsel begriffen erkennbar wird. Sie lehren ihn, wie ihre Funktion ihren Schöpfer zu überdauern, seine Intentionen hinter sich zu lassen vermag; wie die Aufnahme durch seine Zeitgenossen ein Bestandteil der Wirkung ist, die das Kunstwerk heute auf uns hat, und wie die letztere auf der Begegnung nicht allein mit ihm, sondern mit der Geschichte beruht, die es bis auf unsere Tage hat kommen lassen»* (WA II. 2, 467).

Die Forderung, die das Programm der späteren Rezeptionsästhetik *in nuce* kaum übertreffbar antizipiert, lässt sich als *«kopernikanische Wendung»* von der Kontemplation zur Vergegenwärtigung des Vergangenen auch mit der Dialektik von Aura und Spur begreifen. Das wäre die kontemplative Einstellung auf die Erscheinung einer Ferne gerichtet, in der sich die Aura unser bemächtigt, die dialektische hingegen auf die produktive Vergegenwärtigung des Fernen, in der das *«Eingedenken»* der Sache habhaft zu werden sucht (in der kritischen Konstellation, die eine bewusste Aneignung des Vergessenen erfordert, bei der nicht genügt, dass *«das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft»*, N 2a 3). Benjamin hat diese Folgerung indes nicht gezogen, sondern offensichtlich versucht, im *«Jetzt der Erkennbarkeit»* doch noch ein auratisches Moment zu bewahren. Die Definition: *«Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt»* wird überraschend und hier zunächst uneinsichtig erläutert: *«Bild ist Dialektik im Stillstand»* (N. 2a, 3). In der produktiven Rezeption von Kunstwerken kommt die Dialektik ge-

să se îndrepte spre soarele care stă să răsară pe firmamentul istoriei» *(I. 2, 694) — corespunde semnificației ascunse într-o operă literară, semnificație care așteaptă să apară în lumina unei opere ulterioare. Acesta a fost motivul care i-a permis lui Benjamin să afirme:* «Receptarea marilor, mult admiratelor opere de artă este un *ad plures ire» (N 7, 4), într-o echivalare a experienței estetice cu o reprezentare religioasă (formula se referea, în Roma, la morți), care pledează pentru ea însăși. Clarificarea originii estetice a dezideratului adresat dialecticienilor istoriei:* «de a deveni conștienți de constelația critică în care se află tocmai acest fragment al trecutului cu tocmai acest prezent», *rezultă, nu în ultimul rînd, și din* Fuchs-Essay. *Ea este introdusă aici cu ajutorul exemplelor oferite de unele opere de artă care integrează preistoria și postistoria lor:* «o postistorie în virtutea căreia și preistoria, concepută ca fiind într-o permanentă transformare, devine recognoscibilă. Ele îi arată modul în care funcția lor poate să supraviețuiască creatorului și să depășească intențiile acestuia; felul în care receptarea de către contemporani devine o componentă a efectului pe care opera de artă îl are astăzi asupra noastră și cum acest efect nu se bazează numai pe întîlnirea cu opera de artă, ci și cu istoria care i-a permis să ajungă pînă în zilele noastre» *(WA II, 2, 467).*

Dezideratul care anticipă într-un mod greu de depășit programul uterioarei receptări estetice in nuce *poate fi înțeles, și prin intermediul dialecticii aurei și amprentei, ca o* «cotitură copernicană» *de la contemplarea la reactualizarea trecutului. Atitudinea contemplativă ar fi orientată atunci spre viziunea unei depărtări, în care aura pune stăpînire pe noi, pe cînd cea dialectică ar fi orientată spre reactualizarea productivă a depărtării, în care* «amintirea» *încearcă să devină stăpînă pe situație (în constelația critică, care pretinde o asimilare conștientă a ceea ce a fost uitat și căreia nu-i este suficient faptul că* «prezentul își aruncă lumina asupra trecutului», *N 2a 3). Benjamin nu a ajuns însă la această concluzie ci a încercat, în mod evident, să mai păstreze totuși, în* «prezentul perceptibilității», un moment auratic. *Următoarea definiție:* «Reprezentarea este ceea ce asociază fulgerător, într-o con-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rade nicht zum Stillstand : das Jetzt der Lesbarkeit impliziert noch andere, zukünftige Lesbarkeiten. Warum soll nicht auch für die Geschichte gelten, was für die Partialität aller Rezeption in der Kunst evident ist ? Offenbar darum, weil hier — beim Schritt vom Ästhetischen zum Politischen — ein theologisches Paradigma zu Hilfe gerufen wurde : die messianische Stillstellung des Geschehens (WA I. 2, 703). Warum soll Geschichte aber stillgestellt werden, kraft welcher Hoffnung, zu welchem Ende ?

Die *Geschichtsphilosophischen Thesen* machen den Rekurs auf die messianische Theologie augenfällig : «*Die Vergangenheit führt einen zeitlichen Index mit, durch den sie auf die Erlösung verwiesen wird. (...) Wir sind auf der Erde erwartet worden. Uns ist mit jedem Geschlecht, das vor uns war, eine schwache messianische Kraft mitgegeben, an welche die Vergangenheit Anspruch hat*» (II). Hier hat Benjamin das rezeptionsästhetische Paradigma mit dem theologischen kurzgeschlossen : die Erlösung des Vergangenen tritt an der Stelle des Werks, dem der Interpret seine bisher unerkannte Bedeutung für die Gegenwart erschliesst. Die messianische Kraft, hat indes mehr zu erbringen als der Interpret. Sie soll nicht nur ein Werk aus dem Lebenswerk oder aus seiner Epoche, nicht nur eine bestimmte Epoche aus dem homogenen Verlauf der Geschichte heraussprengen (XVII), sondern nicht innehalten, «*bis die ganze Vergangenheit in einer historischen Apokatastasis in die Gegenwart eingebracht ist*» (N la, 3). Diese Hoffnung steht zunächst unter der Klausel : «*Freilich fällt erst der erlösten Menschheit ihre Vergangenheit vollauf zu. Das will sagen : erst der erlösten Menschheit ist ihre Vergangenheit in jedem ihrer Momente zitierbar geworden*» (III). Am Ende wird diese Klausel aber wieder in einer verschärften Bestimmung der Koinzidenz von Jetztzeit und Geschichte aufgehoben : nicht erst ein zukünftiger Endzustand, schon jeder gelebte und stillgestellte Augenblick kann für die Erlösung der Menschheit der jüngste Tag (III) oder — wie für die Juden, denen es untersagt war, der Zukunft nachzuforschen — «*die kleine Pforte (sein), durch die der Messias treten konnte*» (XVIII B).

Wenn hier — wie Gerhard Kaiser bemerkt — die Resurrektion der Geschichte eine Hoffnung erfüllen soll, die Adorno, Horkheimer, Marcuse und

stelație, trecutul și prezentul», *este explicată în mod surprinzător și, înainte de toate, fără înțelegere :* «Reprezentarea înseamnă dialectică în stare de repaus» *(N 2a, 3). În receptarea productivă a operelor de artă, dialectica, tocmai, nu ajunge în stare de repaus : modul de lectură care aparține prezentului implică și alte moduri de lectură, viitoare. De ce să nu fie valabil și pentru istorie ceea ce este evident pentru parțialitatea oricărei receptări în artă ? Evident, din cauză că aici — la trecerea de la estetic spre politic — s-a apelat la o paradigmă teologică : suspendarea mesianică a acțiunii (WA I. 2, 703). De ce să fie suspendată însă istoria, în virtutea cărei speranțe, cu ce scop ?*

Referirea la teologia mesianică devine evidentă în Geschichtphilosophischen Thesen : «Trecutul dispune de un indice temporal, datorită căruia este îndreptat spre mîntuire. (...) Noi am fost așteptați pe pămînt. Fiecare generație care ne-a precedat ne-a dăruit o plăpîndă forță mesianică, asupra căreia trecutul ridică pretenții» *(II). Benjamin a produs aici un scurtcircuit între paradigma receptării estetice și cea teologică : mîntuirea trecutului ia locul operei, căreia interpretul îi descoperă semnificația — pînă acum necunoscută încă — pentru prezent. Forței mesianice îi revine însă un rol mai mare decît interpretului. Ea nu trebuie doar să disloce o operă dintr-o creație de o viață sau din epoca care i-a dat naștere, și nici o anumită perioadă din desfășurarea omogenă a istoriei (XVII), ci să nu se oprească* «pînă în momentul cînd întregul trecut este adus, printr-o apocatastază istorică, în prezent» *(N. 1a, 3). Această speranță are însă următoarea clauză :* «Firește că numai unei omeniri mîntuite trecutul ei îi revine în întregime. Aceasta înseamnă că : numai pentru omenirea mîntuită, trecutul ei a devenit citabil în oricare din momentele sale» *(III). În cele din urmă, această clauză este însă anulată printr-o mai acută determinare a coincidenței dintre prezent și istorie : nu numai o stare finală, care aparține viitorului, ci fiecare clipă trăită și păstrată poate fi, pentru mîntuirea omenirii, ziua judecății de apoi (III) sau — ca pentru iudei, cărora le era interzisă cercetarea viitorului —* «mica poartă prin care putea să pășească Mesia» *(XVIII B).*

Dacă aici — după cum observă Gerhard Kaiser — resurecția istoriei trebuie să îm-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Bloch in eine Resurrektion der gefallenen Natur setzten, ist Benjamins Lösung durch einen letzten Widerspruch erkauft: das «*Jetzt der Erkennbarkeit*» und der «*Augenblick des Erwachens*» sind nicht mehr dialektisch zu vermitteln. Das Jetzt der Erkennbarkeit, in dem eine bestimmte Zeit der unterdrückten Vergangenheit zur Lesbarkeit gelangt, setzt einen bewussten Zugriff, mithin das Ergreifen der Spur voraus, um der Sache — der verschütteten Erfahrung habhaft zu werden. Das Jetzt des Erwachens hingegen ist für das historische Subjekt unverfügbar; es setzt einen *Kairos*, das unvorgreifliche Sich-Öffnen der Pforte voraus, durch die der Messias eintreten kann, mithin «*die Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft*». Dieser Widerspruch durchzieht das ganze Passagenwerk wie die *Geschichtsphilosophischen Thesen* in Gestalt von dialektischen Bildern, die das Jetzt der Erkennbarkeit bald im aktiven, bald im passiven Sinn erläutern. Dem «*Heraussprengen*» (XVII) steht das «*Zufallen*» der Vergangenheit (III), dem gewaltsamen «*Tigersprung ins Vergangene*» (XIV) das gewaltlose «*Eingedenken*» (XVIII B), dem kritisch-destruktiven Zitieren (N 11, 3) das erlösende Zitierbarwerden (III), dem herausgesprengten Fragment die monadologische Struktur des historischen Gegenstands (N 10, 3) und diesem in seiner Singularität wiederum die Apokatastasis der ganzen Vergangenheit (N 1a, 3), schliesslich die uns mitgegebene, obschon schwache messianische Kraft (II) dem Kommen des Grösseren gegenüber, mit dem erst vollbracht werden kann, wofür der Geschichtsschreiber (und offenbar auch der Handelnde?) nur im Vergangenen, nicht im Zukünftigen den Funken der Hoffnung anfachen darf (VI).

Eine Lösung dieses Widerspruchs ist weder im unvollendeten Passagen-Werk noch in der ausführlichen Essays in Sicht. Vielleicht ist darin einer der Gründe zu sehen, warum der Text — und mit ihm der grösste, lebenslang verfolgte Plan Walter Benjamins — die auratische Gestalt eines «Werks» nicht erreicht hat und — seiner Einsicht in die Dialektik von Spur und Aura gemäss — auch nicht erreichen konnte. Dies mindert seinen Rang als einzigartiger Kommentar einer Zeit des Unheils, die nunmehr als Vorgeschichte des gegenwärtigen *Fin de Siècle* lesbar *plinească o speranță, pe care Adorno, Horkheimer, Marcuse și Bloch și-au întemeiat-o pe o resurecție a naturii, soluția lui Benjamin este dobîndită cu prețul unei ultime contradicții*: «prezentul perceptibilității» (Jetzt der Erkennbarkeit) *și* «clipa trezirii» (Augenblick des Erwachens) *nu mai pot fi conciliate dialectic. Prezentul perceptibilității, în care un anumit interval al trecutului reprimat devine descifrabil, presupune o intervenție conștientă și, prin urmare, și identificarea amprentei, pentru a se ajunge astfel în stăpînirea problemei — și anume a experienței ingropate. Prezentul trezirii, dimpotrivă, nu este accesibil subiectului istoric; el presupune existența unui* Kairos, *deschiderea neanticipată a porții prin care poate păși Mesia, prin urmare* «viziunea unei depărtări, oricît de aproape s-ar afla ceea ce îi dă naștere». *Această contradicție străbate întregul* Passagenwerk *ca și acele* Geschichtsphilosophische Thesen *sub aspectul unor imagini dialectice care interpretează, cînd într-un sens activ, cînd într-un sens pasiv, prezentul perceptibilității. «Dislocării» (XVII) îi este opusă «integrarea» trecutului (III); violentului «salt de tigru în trecut» (XIV), pașnica «aducere aminte» (XVIII B); citării critic-distructive (N 11, 3), izbăvitoarea citabilitate (III); fragmentului dislocat, structura monadologică a obiectului istoric (N 10, 3) și acestuia, în singularitatea sa, apokatastasis-ul întregului trecut (N 1a, 3); în sfîrșit, forței mesianice, deși plăpînde, care ne-a fost transmisă (II), instaurarea măreției cu ajutorul cărein poate fi înfăptuit acel lucru pentru care istoricul (și chiar cel care acționează?) poate aprinde — numai în trecut, nu și în viitor — scînteia speranței (VI).*

O soluționare a acestei contradicții nu poate fi văzută nici în scrierea Passagenwerk, *care nu a fost terminată, și nici în eseurile detaliate. Poate că aici trebuie căutată una din cauzele datorită cărora textul — și odată cu el cel mai mare plan al lui Walter Benjamin, urmărit de-a lungul întregii sale vieți, — nu a dobîndit aureola unei «opere» și — datorită considerațiilor sale cu privire la dialectica amprentei și aurei — nici nu putea să o dobîndească. Acest lucru nu îi diminuează însă nicidecum rolul de comentar unic al unui timp al dezastrului, care poate fi interpretat, de acum înainte, ca preistorie a actualului «Fin de Siècle». Cu prognoza sa clarvăză-*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

wird, mitnichten. Mit seiner hellsichtigen Prognose: «*Der Begriff des Fortschritts ist in der Idee der Katastrophe zu fundieren. Dass es „so weiter" geht, ist die Katastrophe*» (N 9a, 1) und als Dokument einer «*Suche nach der verlorenen Zeit, die eine Suche nach der verlorenen Zukunft war*»[39], hinterlässt es eine grosse Spur, die wieder aufgenommen werden sollte, wenn es uns darum geht, das Verhältnis von Tradition und Innovation im «*Jetzt der Erkennbarkeit*» neu zu bestimmen.

toare: «Noțiunea de progres trebuie fondată pe ideea catastrofei. Că astfel merge „mai departe" este catastrofa» (*N 9a, 1*) *și, de asemenea, ca document al unei* «căutări a timpului pierdut, care a fost o căutare a viitorului pierdut»[39], *acest comentar lasă o urmă considerabilă, al cărei fir ar trebui reluat, dacă vrem să determinăm, într-un nou mod, relația dintre tradiție și inovație în cadrul* «prezentului perceptibilității».

Versiunea românească:
Mariana MACAREVICI

«CARTEA OLTULUI» — DUPĂ PATRU DECENII

Să dedici o carte unui riu! Este o îndrăzneală asemănătoare oarecum cu cea a lui Mihail Sadoveanu atunci cînd s-a hotărît să dea prin *Baltagul* un alt chip celei mai expresive balade a acestor plaiuri. *Cartea Oltului*, cu cadența ei de poem epopeic, cu relevanța ei meditație filosofică, este «romanul» unui popor cu destin tumultuos, care-și iubește apele și munții cu o dragoste plină de măreție. Mutînd un riu în spațiul literaturii Géo Bogza i-a dat trăsături de erou național și a creat prin el — cum s-a spus adesea — unul dintre cele mai insolite personaje literare.

La patru decenii de la apariția acestei capodopere a literaturii noastre contemporane am considerat necesar să consemnăm evenimentul printr-un succint *sondaj de opinie* la care au acceptat să ia parte D. R. Popescu și Dan Hăulică, Eugen Simion și Ioan Grigorescu, cărora li s-a alăturat muzicologul Iancu Dumitrescu. Declarațiile lor sînt transcrise aici după bandă de magnetofon *.

Constantin VIȘAN

Eugen SIMION:

S-au împlinit patruzeci de ani de la apariția acestei cărți neobișnuite în literatura română. Neobișnuită întîi prin stilul ei, și, în al doilea rînd, prin forța de cuprindere și capacitatea ei poetică. O carte despre un fluviu, monografia unei ape, un fals reportaj care se transformă într-un poem cosmogonic, într-un stil, pe care, repet, literatura română nu-l mai cunoscuse pînă atunci. Cartea Oltului *este, de fapt, un poem al vîrstelor geologice și dacă este să-i căutăm un model, trebuie să ne întoarcem la romantici și la voința lor de totalitate, la spiritul lor obsedat de plenitudine și la spiritul lor bolnav, cum s-a zis, de incompletitudine. Bogza vine în prelungirea acestui model cu o sensibilitate nouă, o sensibilitate modernă, acută modernă, anxioasă și — în același timp — cu o poezie nouă. Natura nu mai este pentru el, ca pentru Hogaș, de pildă, un decor, un prilej de excursii intelectuale și de descripții fastuoase. Natura nu mai este nici «o stare de suflet», cum a zis un filosof. Natura bogziană este un spațiu al arhetipurilor, o ființă mitică. De aceea, poetul nu descrie, nu evocă locurile pe care le traversează, de la izvor la vărsare, Oltul; poetul înfățișează o lume stranie și eternă, lumea unei geologii fabuloase și-n legătură cu ea, o altă lume, pieritoare, a țăranilor care și-au croit viața într-o uriașă matrice și au împrumutat ceva din calitățile ei.*

Dar Cartea Oltului *este, mai ales o «carte» a analogiilor uluitoare, un poem, cum am zis, al corespondențelor cosmice. Oltul nu este un riu banal, ci o ființă cezarică, cînd liniștită, cînd impetuoasă, distrugătoare, un simbol, pe scurt, al devenirii ființei, al nașterii și al morții. Un țăran de pe malurile Oltului, este, în închipuirea lui Bogza, un preot de pe vremea lui Burebista; un pietroi banal este fructul unei uriașe împerecheri cosmice; bivolii toropiți de căldură au o măreție astrală, par niște stînci izgonite dintr-un paradis acvatic.*

---

[39] P. Szondi: *Hoffnung im Vergangenen. Über Walter Benjamin* (1961), in: *Satz und Gegensatz*, Frankfurt 1964, S. 90.

* *Paginile de față au fost radiodifuzate în emisiunea* Dialoguri culturale *din 20 decembrie 1985. Îi adresăm mulțumirile noastre realizatorului acestei emisiuni, Constantin Vișan, care ne-a pus la dispoziție textul înregistrării* (n. red.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Surprinde aici, și peste tot în literatura lui Geo Bogza, marea sinceritate a confesiunii, implicarea totală a ființei și totodată surprinde și încîntă spiritul nostru puterea poetului de a fantaza. Bogza nu scrie, el oficiază, nu vorbește despre lucruri umile, glăsuiește despre elemente care se leagă de marele univers. El ridică totul la puterea cosmosului, privește obiectele după ce și-au căpătat frumusețea primordială. Rareori se vede la un poet modern o asemenea nevoie de miracol, rareori un spirit arată așa de mare nevoie de a supradimensiona faptele banale ale existenței. Iau din Cartea Oltului *exemplul paginilor despre aventura norilor, tragica aventură a norilor. Mai întîi o analogie. Norii prefigurează o corabie încărcată cu elefanți cenușii. Apoi vine vorba de Cavalerul Tristei Figuri, de urși și de vulturi, de pachiderme, de Cina cea de taină, de aventura din Ulise, de masacrul din noaptea Sfîntului Bartolomeu, de Hamlet, de hoardele lui Gingis Han, de Maria Stuart pe eșafod și așa mai departe. Iată ce poate sugera trecerea unor nori pe cerul Oltului unui poet cu imaginație așa de febrilă ca aceea a lui Geo Bogza. El caută sublimul din elemente și construiește o mitologie a relațiilor fabuloase. Bogza este, nu mai încape vorbă, un spirit uranic, un poet al amplitudinii, ieșit din insomnia, disperarea și dorința de salvare a spiritului modern.* Cartea Oltului *este, în felul ei, o capodoperă care, după 40 de ani, n-a îmbătrînit de loc.*

D. R. POPESCU :

În primul rînd mă mir că au trecut patruzeci de ani, fiindcă la patruzeci de ani orice ființă începe să scîrțîie din balamale, cum se spune, ori *Cartea Oltului* rămîne mereu tînără, ca și Oltul. E o carte fundamentală, scrisă de Geo Bogza, și alături de alte cărți ale Domniei sale ni-l proiectează și astăzi ca pe unul dintre scriitorii ce ne-au învățat să vedem lumea, realitatea și să ne iubim țara. Este un scriitor, după mine — spus absolut curat ce spun — un scriitor legat de patrie, legat de evenimentele țării, legat de istoria și de geografia ei. El a descris această geografie și această istorie, urmărind și destinul Oltului, această nemuritoare apă în această nemuritoare «carte».

Iancu DUMITRESCU :

Evident, că muzician fiind, și invitat fiind să adaug cîteva accente la acest profil de efigie, dedicat acestei «cărți» a lui Geo Bogza, gîndul nostru n-are altă șansă decît să se plaseze, unidirecțional, tot sub specia sunetului și a muzicii...

Sînt oameni care vibrează la muzică din interior, sunetul trece prin ei ca printr-un obiect de făcut muzică, îmbogățindu-se de un fior poetic, uman ; sînt alții — și avem chiar o mulțime de poeți și scriitori excelenți — care par complet afoni, nu numai să nu facă parte comună cu această artă, dar chiar să... simuleze ascultarea.

Geo Bogza a ascultat la firul ierbii, ritmul din străfunduri al pămîntului. A simțit, cu o clipă mai devreme decît alții, de cîteva ori în viață, schimbarea de ritm. Mersul pulsului are, dincolo de constanta lui, o mulțime de variații, aproape insensibile profanilor, care indică inițiaților, tămăduitorilor, procesele interioare, obscure, atît de importante vieții. Plopul și plopii lui Geo Bogza, desenați ca într-un joc pur, de copil, trădează inocența, subliminalul înțelesurilor lucrurilor. În opera marelui scriitor — fie că ar fi să ne limităm doar la de toți știuta Carte a Oltului *— acest liminal, marea poezie a lucrurilor pure, necontrafăcute, confesiunea delicată și bărbătească în același timp, sînt dezvăluitoarele acestor ascultări. Ba, încă mai mult: ale intrării în vibrație cu aerul senin și lucid, de a descoperi limita sensibilă a jocului aparențelor și esențelor... Geo Bogza, scriitorul marilor avînturi romantice ale modernității, nu ne lasă o doctrină, ci o mărturisire, o confidență lirică, plină de patos, învăluită într-o emblematică metaforă, care luminează de departe și are toate datele să se păstreze luminătoare. Parabola, confesiunea și visul lui Geo Bogza (le-au sesizat mulți) au un son inconfundabil, un* de profundis, *ceva fundamental, ca un sunet al văzduhului. De aici inepuizabilul lui sens provocator de reacții. Legat, dacă nu cumva fuzionînd implacabil cu marile idei ale avangardei de dinainte de război, Geo Bogza a trăit dincolo de «fumismul modernist», înțelegînd* chemarea *— care ce-i altceva decît un sunet de havuz ! — marea chemare a unui atașament la cosmos și umanitate. În felul acesta — ca un avangardist întîrziat sau, mai bine zis, întîrziind prin pagina scrisă la marea operă a culturii — Geo Bogza ne-a dat deopotrivă și o importantă lecție de artă. Avangarda nu reprezintă un simplu «joc de artificii moderniste», cum au bănuit-o unii,*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ci, mai cu seamă pentru oameni ca Geo Bogza, o implantare în enigmatica făptură umană. Aș vrea să cred că un insensibil la muzică n-ar fi putut auzi atîtea... Aș vrea să cred că, avînd un frate, pierdut de mult, care încerca la modul profesiei taina compoziției, Geo Bogza s-a trădat, consangvin cu minunata sa familie, ascultînd ceea ce cu greu se aude, ascultînd misterul lumii... Nu e Geo Bogza un simfonist, care și-a luat Oltul drept martor al viziunii sale fabuloase ! ? !

Dan HĂULICĂ :

Față de o asemenea «carte», care este un reper al literelor și al opiniei literare românești, trebuie să te constitui ca martor, să povestești impactul pe care ea l-a avut asupra ta la vîrsta cînd ai descoperit-o și pe care continuă să-l aibă astăzi, după cîteva decenii de la apariție. Geo Bogza ne trimite de obicei cu o grație inimitabilă, care reunește eleganța lapidară, generozitatea seniorială și, în același timp, candoarea timidă a unui începător, ne trimite uneori inscripții pe care se vede silueta, de el îndrăgită, a plopului ce a devenit un fel de emblemă cu valoare autobiografică. E un plop pe care însă, odată cu creșterea anilor, vîrstele nu adaugă cercuri, ci numai freamăt viu și puternic, după un calendar altfel decît profan. Și cred că asta este și soarta *cărții*, a *Cărții Oltului*, pentru că anii îi adaugă un freamăt de reverberații pe trunchiul mereu statornic al unei gîndiri patetice iscată din voința de împotrivire, de cea mai profundă împotrivire, cum spune el într-o prefață la o traducere făcută în străinătate. O împotrivire la ceea ce constituie nedreptate, la ceea ce constituie o presiune adusă frumosului, adusă sublimului. Și Geo Bogza, care este un liric tinzînd sublimul, știe să-și apere idealul cu vehemență, cu putere vizionară. Spunea într-un rînd, definindu-și tipologia artistică, un lucru care trebuie meditat. Mai mult decît radiografiei, adică ceea ce este obscur în realitate, el îi este credincios unei viziuni statuare a lucrurilor și are o vorbă admirabilă ca valoare, îndrăznesc să spun vastă, de vastă epistemologie. Ele este, mărturisește, îndemnat să prefere *cunoașterea prin statui*. Asta ne explică de ce unui rîu, unei imagini deci de curgere heracliteană, cum este Oltul, i se înalță o statuie, cum este anunțată încă intenția din *tabla de materii* preparatorie a cărții. O statuie care te duce cu gîndul la coloșii închipuiți de imaginarul umanității, păstrată în marile legende ; gîndiți-vă la colosul din Rodos, de pildă, colos care însemna o binecuvîntare a soarelui și semnul acesta profund solar mi se pare nedespărțit din veghea lui Geo Bogza asupra întîmplărilor din viața care-l înconjoară. *Paznic de far* se autodefinește scriitorul, dar «farul» acesta eu îl văd tocmai în plenitudinea unui imens rug făcut să încorporeze patetismele, ale naturii și ale istoriei, pentru a le preface în vlagă solară. Așa începe, v-amintiți, „cartea», cu imaginile acestea ale Hăsmașului Mare, încendiat de razele amurgului, încendiat în același timp de întîmplări ale unei vieți aspre din existența păstorilor și a țăranilor din jur, și totul pare asemenea cu rugul uriaș pe care a urcat cîndva Heracles confundîndu-se cu un munte. Istoria legendelor converge aici cu istoria umilă a imediatului, concentrînd, în nucleul acesta încendiar, sensuri de viață pe care nimeni nu le poate uita dintre cititorii care alcătuiesc memoria fidelă a literelor românești. Mai este un lucru care de la început, în această monumentalitate dinamică, ni s-a întipărit. Este idea celor două rîuri asociate unei legende, unei explicații folclorice, frații care se rătăcesc în căutarea părintelui, frații care iau drumuri diferite. Unul, rostit mai confortabil, este Mureșul, celălalt, rebel, imprevizibil, Oltul. Se caută. Oltul încearcă să-și regăsească semenul, se-ndepărtează, de unde ritmul acesta de frîngeri, de întoarceri, imprevizibilul eroic al unei durate și-al unei geografii. Dar mă gîndesc la fluvii pe care mitologia ni le-a adus înspre noi cu o arie stranie, la fluviul Alpheus de pildă, care ajungea în mare și după aceea se întorcea din nou pe uscat, ca un fel de metaforă de neașteptată continuitate, spărgînd diferențele date odată pentru totdeauna între lucruri. Și mă gîndesc că acest fluviu căruia Bogza i s-a consacrat cu o asemenea fervoare, este și el un rîu care nu a sfîrșit în lina moarte cosmică, pe care i-o designează epilogul cărții, ci, de fapt, s-a-ntors în pămînturile mereu fecunde ale memoriei noastre, ale imaginarului nostru. Dincolo de estetică, o «carte» ca aceea lui Geo Bogza pune o problemă neașteptat de importantă pentru relațiile dintre diversele domenii ale spiritului. Pentru că se produce astăzi, sub ochii noștri o reinvestire a spațiului cu niște valori de cunoaștere pe care și le pierduse de-a lungul dezvoltării științifice și culturale din ultimul veac. A existat o epocă eroică, în care explorarea geografică adăuga exaltante orizonturi omului,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

experienței noastre europene, îl scotea din lumea explorabilă, îl arunca în vîrtejul unor confruntări nesperate. Atunci geografia și spațiul erau o dimensiune a eroismului de gîndire, intrau în gesta cea mai ambițioasă a Europei. Au urmat secole de clasare metodică, de mediocrizare, îndrăznesc să spun, a cunoașterii, utilă sub raportul unui efort de tasare dar din ce în ce mai departe de flacăra acestor revelații. Astăzi o întreagă mișcare a spiritului, la impulsul, mai ales, al antropologiei moderne, care ne face disponibili pentru exotism altfel, fără superioritate, fără paternalismul fragil al altor veacuri, astăzi spațiul reinvadează domeniile creației și ale cunoașterii, devine o dimensiune a cercetării, a explorării poetice, intră în uneltele criticului, adică dă formă pe dinăuntru creației într-un fel neașteptat.

Iată de ce mi se pare că Geo Bogza este un precursor cu această *carte*. Ea părea insolită, mulți o considerau un fel de monument marginal al literaturii noastre. Dimpotrivă, ea indică, așa precum masivul muntos evocat în primele pagini, un fel de granit magnetic, obsedează orizontul privirilor noastre, reindică un fel de latent magnetism, niște direcții pe care timpul le-a reintrodus în curiozitatea, în mișcarea de explorare contemporană. Și este un lucru care depășește esteticul, repet, pentru că știu de la Bachelard, de pildă, că trebuie văzute împreună mișcările imaginarului științific și ale imaginarului poetic, pentru că ele de fapt, vin dintr-o sursă comună. Ca să fie posibile descoperirile lui Columb a fost nevoie, de pildă, de fertile erori ale științei, de aproximări într-un fel determinant ale distanțelor. Columb își închipuia, altfel calculînd, într-un mod deosebit de al anticilor, circonferința pămîntului, își închipuia că Oceanul este mult mai puțin întins. Deci, erau niște elemente care operau la nivelul cunoașterii științifice, cosmografice, măsurătoare a spațiilor, dar în același timp operau la nivelul imaginarului, pentru că această înțelegere comanda prezența salvatoare a unor pămînturi care să iasă în întîmpinarea îndrăznețului. Se producea un fenomen de insularizare a universului. Și e foarte interesant că marile pămînturi descoperite atunci, Brazilia și Peru, America toată, India chiar, apar în hărțile secolului al XVI-lea, în atlasele de epocă, apar ca niște mari insule. Pentru că *insulele* însemnau un releu, însemnau niște invitații pentru a păși pe cîmpul imaginației într-un fel de chenare ispititoare, cu un fel de cordialitate profundă. Care era a cunoașterii, a științei, dar în același timp care era deja un izvor de îmbrățișare patetică a lumii. Deci, insist asupra acestei duble dimensiuni, pe care geografia reinstaurată în drepturile ei și-o cîștigă astăzi. Cartea lui Geo Bogza mi se pare și pe acest plan o operă de pionierat.

Ioan GRIGORESCU:

Geo Bogza nu este singurul scriitor pe acest pămînt care și-a legat numele de un rîu. Cunoaștem atîția alții, Faulkner cu Mississippi al lui, Flaubert cu Sena lui; acea luminiță pe care el o ține întotdeauna aprinsă într-un colț al Senei și care era lampa de lîngă timpla scriitorului, servind navigatorilor de pe fluviul Franței pentru orientare ca un far. Bogza însuși este un fel de far pe malurile Oltului românesc, rîu încă nenavigabil. Poate rămîne și așa. El oricum va rămîne — Oltul — întotdeauna, și cartea scrisă de Bogza va rămîne, cred, un moment în literatura română. Totul degajă în filele acestei cărți o necuprinsă putere de-a iubi, o dragoste nețărmurită față de pămîntul românesc și față de oamenii lui. Cîndva G. Călinescu spunea că nu-și poate imagina literatura antică a grecilor creată de o țară de cocoșați. Nu-mi pot imagina un Bogza într-o țară de icebergi. Eu îl văd aici, la poalele Carpaților, veghind ca un paznic de far, așa cum singur și-a spus, undeva pe Hășmașul Mare, de unde își pornesc drumurile lor spre veșnicie două splendide rîuri românești, învecinate, îngemănate, încît te miri cum de unul pornește către o zare și celălalt pornește către cealaltă zare, pentru a-și cîștiga renumele și a deveni legendă pe pămîntul nostru. Oltul a avut șansa întîlnirii cu Bogza. Este mai mult decît șansa unui rîu. Mulțe au trecut peste Olt, mulți au trăit pe malurile Oltului, numeroși s-au bucurat de frumusețile lui de fiecare zi, dar nici unul dintre atîția nu a adăstat, așa cum a adăstat acest filosof și mare poet al literelor românești, pentru a-i descifra destinul geologic și a vedea în curgerea acestui rîu, firea românului, încrederea lui de viață, bucuria lui de a trăi, speranța care-i ține întotdeauna ca un far existența, trimițîndu-l mereu înainte și știind că după o speranță vine altă speranță. Și asta se poate numi Olt, *și, de ce nu, se poate numi* Bogza.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

FRIEDRICH SCHLEGEL À PARIS, CAPITALE DE L'UNIVERS

Paris, ville imaginaire, se révèle ville-mirage. Plus Friedrich Schlegel s'approchera d'elle, moins il l'atteindra. Il ne la conquérira pas. Il arrive fin juin 1802, il repart au printemps 1804. Derrière lui, il ne laisse que peu d'empreintes.

Quelques années auparavant, cet ancien jeune passionné de la Révolution Française et historien fervent des démocraties grecques et du patriotisme romain, avait défini la poésie comme étant «un discours républicain, discours qui établit sa propre règle et détermine son but, discours dont les éléments, comme des citoyens indépendants, ont le droit de vote». Mais, comme beaucoup d'autres parmi les intellectuels allemands de son époque qui percevaient d'abord les événements de la Révolution à travers un voile d'images et de concepts puisés dans l'antiquité grecque et romaine, Schlegel avait dû essayer de comprendre le dépassement et la dégradation par la Terreur de l'idéal d'une société juste. Les récits des voyageurs enthousiastes ou sympathisants à Paris sous la Révolution, le Directoire et le Consulat, comme Georg Forster, Ebel, l'ami de Hölderlin, Ernst Moritz Arndt, Kleist ou Friedrich Schlegel, reflètent dans leur ensemble une immense déception. Cependant, très vite — les lettres de Hölderlin le prouvent aussi bien que les *Lettres sur l'éducation estétique* de Schiller — la conviction se propage que seules les ressources intellectuelles et morales allemandes pourraient relancer le mouvement de transformation ou de transfiguration des sociétés européennes et éviter la logique désastreuse du modèle français. Avec Hölderlin, Schiller, Novalis et d'autres, Schlegel conçoit l'idée d'une relève allemande de l'époque révolutionnaire, imaginant un déplacement du progrès historique d'un pays à l'autre et du niveau de la politique à celui de la philosophie et la religion dont les qualités d'anticipation et de préfiguration sont alors particulièrement mises en valeur.

C'est ainsi que se développa et se communiqua en Allemagne l'idée d'une révolution spirituelle réalisée et menée à bien par les philosophes et les poètes. L'importance attribuée dans ce contexte à l'éducation de l'homme intégral et à la réorganisation de l'instruction publique désignait la volonté d'intérioriser le nouveau processus révolutionnaire, de le ralentir pour pérenniser ces effets. En même temps, juste avant 1800, l'idéal républicain, celui de Rousseau, de Danton, de Kant et de Fichte, se transforme, s'éloigne des connotations de 1789, s'élargit dans l'espace et le temps. Novalis retrouve l'idéal de la liberté et l'image de la société juste dans l'ordre féodal de l'Empire catholique d'avant la Réformation, et Friedrich Schlegel conçoit à Paris même l'idée d'une Europe-synthèse universelle des peuples et des civilisations du passé et du présent. Paris dont la Révolution n'avait fait ni une nouvelle Athènes ni une autre Rome Eternelle, deviendrait ainsi le point de départ et le centre peut-être de la renaissance de l'Europe spirituelle.

«Peuple merveilleux de Paris», l'appelle Dorothea Schlegel, femme de lettres douée et femme dévouée de l'écrivain qu'elle avait accompagné à Paris : «Je les ai regardés, ces hommes qui avaient, pour ainsi dire, survécu à l'histoire. Histoire qui avait tourné de plus en plus vite et qui s'était consumée de sorte que tous et chacun dussent périr par cet effort et ce mûrissement accéléré». La décadence de la morale publique, la corruption de l'esprit social par l'égoisme et le calcul, la bêtise née du manque d'imagination et de réflexion calme forment les traits principaux du tableau que Friedrich Schlegel peint du peuple merveilleux des Parisiens. Mais, à la différence de Heinrich von Kleist, par exemple, il intègre cette image de la société parisienne en voie de décomposition dans le cadre plus vaste d'une conception métaphysique de l'histoire, comme en témoigne son premier article *Voyage en France* publié dans le premier numéro de la *Europa*, revue allemande que Schlegel dirige lors de son séjour parisien. A travers les quelques haltes de son voyage de Dresde à Paris via Weimar, Schlegel ouvre l'espace mythique d'un voyage dans le temps. L'aspect du Rhin évoque la vision poétique de la civilisation allemande et européenne du Moyen-Age dont l'universalité politique et spirituelle est ancrée dans son ouverture vers l'Est : «Sur toutes les routes et sur tous les chemins s'étalait la richesse triomphante de l'Orient, des éléphants et des maures, des pierres en fleur et des fruits de toutes couleurs, les richesses dorées de l'Inde».

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cependant, l'image que Schlegel donne dans le même article de la capitale française ressemble à une contre-façon aussi précise que déplorable et ridicule de cette civilisation médiévale, prospère, croyante et rafinée. La vie lui paraît, dans les rues assourdissantes, se désintégrer en un pullulement d'activités sans cesse répétées : acheter et vendre, offrir et choisir, et — autre observation pré-éthnologique — étaler, préparer et absorber, avec un zèle sans relâche, la nourriture. Paris, ville des lumières, offre l'incessant spectacle d'elle-même à une population dont les individus semblent tous sortis du même moule, hommes modernes qui ont dilapidé leur imagination devenue caprice stérile et qui ont laissé périr l'idéal révolutionnaire de l'opinion publique au profit du calcul le plus egoïste.

Par les multiples travaux qu'il entreprendra à Paris, Schlegel va essayer de dépasser le stade de la critique des temps modernes en mettant celle-ci en relief par la recherche du passé sur les terrains des sciences et de la poésie, pendant qu'il ouvre des perspectives par des projets de réformes et des tableaux figurant l'utopie concrète. Ainsi, il donne, à l'Athénée des Arts, une série de conférences publiques sur l'histoire de la littérature allemande, première ébauche des conférences de Cologne et de Vienne.

Dans le même contexte, la revue *Europa* doit lui servir de plate-forme et de scène tournante. Son article *Literatur*, dans le premier numéro, est adressé aux publics des deux pays : Schlegel y démontre, dans une première partie panoramique, l'unité organique de la littérature allemande actuelle fondée par la génération des Lessing, Winckelmann et Klopstock et animée par l'idéalisme fichtéen, «le centre et la base de la littérature allemande ; sans lui, une perception du monde physique qui engloberait le Tout et le Un de la nature serait impossible ; et la poésie supérieure n'est qu'une autre expression de la même perception transcendentale des objets sensibles». L'idéalisme introduit ainsi, insiste Schlegel, les principes de l'universalité et de la progression dans chaque branche des activités intellectuelles et créatrices, poétiques, philosophiques et naturalistes. Tournant son regard vers la France, il constate l'absence totale d'une base théorique commune, apte à conjuguer les méthodes expérimentales et spéculatives des sciences morales et physiques. L'unilatéralisme de la pensée rationnaliste des Lumières se révèle, dans la perspective de Schlegel, aussi néfaste que la rupture marquée par la Révolution.

De même, Schlegel se livre à une critique du théâtre parisien dont il constate la tendance à s'auto-évaporiser dans le désert de l'amusement public. Par une simple énumération des noms des théâtres — autre impression d'un foisonnement démuni de sens — et des titres des pièces aussi nulles que propres à caractériser les programmes de ses établissements, il essaie de démontrer implicitement que le goût du peuple pour l'amusement facile est volontairement satisfait par ceux qui le gouvernent pour canaliser son intérêt. Réminiscence lointaine de la lettre de Rousseau à d'Alembert sur les spectacles !

Conforme à ses appréciations de la situation des sciences, des lettres, du théâtre et de la conscience collective des citoyens français peu dignes de ce nom, le locataire du 19, rue de Clichy, entre cour et jardin, dans l'immeuble où résidait auparavant le baron d'Holbach, est un flaneur peu curieux du détail déroutant et mécontent de son anonymat. Il ne découvre dans les rues que des immeubles et des monuments de caractère moderne qui ne sont que des pâles imitations du style antique, fades compromis conçus dans l'intention lâche de plaire à tout le monde. La seule et belle exception que Schlegel ne découvrira que très tard : la cathédrale de Notre-Dame de Paris. C'est ainsi que dans le centre même du monde moderne il se met à rassembler les vestiges graves du passé qui lui semblent bien être les signes d'un avenir différent.

Avec l'ironie de celui qui retrouve son vrai visage dans un miroir inattendu, il rapporte l'histoire d'une autre rencontre de cette espèce : cela se passe dans la nouvelle Ménagerie du Muséum National d'Histoire Naturelle au Jardin des Plantes que Schlegel admire comme «monument vivant des époques révolues de l'histoire naturelle». Celui qui incarne les espèces les plus proches du paradis terrestre, fossile vivant dont les parents pachydermes sont déterrés à la même époque par Cuvier des gypses de Montmartre, témoin de l'Orient que Schlegel imagine être la source de la civilisation occidentale, cet autre dans lequel il reconnaît sa solitude et son dépaysement, c'est l'éléphant de la ménagerie, le même très proba-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

blement qu'Etienne Geoffroy St. Hilaire avait acheté quelques années auparavant sur le marché de Rouen. Mais l'éléphant est inéluctablement soumis aux lois de l'irreversible histoire naturelle, dont la conception varie encore considérablement à cette époque à laquelle débute, à l'initiative de Cuvier, la paléontologie expérimentale et systématique. Alors que Schlegel, lui, se définit comme fouilleur et décrypteur des documents d'un passé culturel sur l'actualité duquel il insiste systématiquement.

Et encore perce-t-il l'enchevêtrement du réel jusqu'aux terrains ou temps ou objets sensibles au mythe du passé et du futur : au Louvre réouvert au public peu de temps auparavant dont les collections se trouvaient considérabement enrichies par les tableaux et les sculptures ramenés par Bonaparte de Rome et des Pays-Bas. Si, à Paris en 1801, K'eist fuyant la ville qui lui inspirait horreur et dégoût, avait maintes fois cherché à se recueillir et à se retrouver en face de l'Apollon du Belvedere, Schlegel trouve dans la peinture d'avant Raffael «un des moyens les plus efficaces de s'unir au divin, de s'approcher du dieu». Sa description d'un tableau de Mantegna fait apparaître le mécanisme de l'allégorie chrétienne qui appelle la figuration du laid et de l'abject pour en tirer l'éclat de la rédemption divine. «L'opposition criante de la lumière céleste et de la sombre laideur», que Schlegel constate avec satisfaction sur ces tableaux, ne rappelle que trop sa perception de la réalité parisienne — «Sodome», comme il dira rétrospectivement où il lui a été impossible de faire de la poésie.

Le séjour à Paris est une époque-passage dans l'histoire de la pensée de Schlegel. Les échos lointains de son ancien républicanisme le retrouvent se tournant vers la foi catholique dont l'influence le dominera irréversiblement à Cologne, juste après son départ de Paris. A sa recherche ultérieure des vestiges du Moyen-Age à Cologne et dans le Bas-Rhin correspondent ses fouilles dans les manuscrits persans et sanscrits à la Bibliothèque Nationale. Là, il imagine retrouver les éléments de la langue universelle dont seraient sorties, après une première époque d'unité linguistique quasi-paradisiaque ou d'avant Babel, les langues européennes actuelles, morceaux isolés et tristes restes. Soutenu par ses professeurs Alexander Hamilton et Antoine-Léonhard de Chézy, et en contact avec Sylvestre de Sacy, professeur d'arabe à l'Ecole des Langues Orientales, Schlegel poursuit ses études qui vont finalement aboutir à la publication, en 1808, de son oeuvre fondamentale *Über die Sprache und Weisheit der Indier* dans laquelle il prouve, à l'aide des premiers éléments de la «grammaire comparée» — le terme est de lui — la parenté des langues dites depuis indo-germaniques. Dans le même livre est esquissée un autre domaine de l'anthropologie comparée, celui qui suivant le modèle linguistique, comme il dit, met en évidence les structures intégrantes des mythologies, le tissu de fond à travers lequel les différences actuelles des systèmes mythologiques peuvent être ramenées à leur origine commune.

Ainsi, Schlegel élargit pendant son séjour à Paris sa géographie spéculative : l'Ouest, représentant du moderne stérile qui a refoulé le souvenir de sa provenance, trouverait le salut rédempteur par l'assimilation de l'Orient et du Nord qui comprend aussi bien la vieille Germanie que la nouvelle psilosophie allemande. «Paris, capitale de l'univers» — cette formule issue du jargon de son temps est citée par lui avec ironie et dédain. Métropole, certes, mais capitale de ce qu'il appelle, dans les termes de sa conception spéculative de l'histoire, notre époque-intervalle, époque-passage caractérisée par le manque de sens religieux ou de perspective transcendente. Néanmoins, c'est à ce sommet même du vide spirituel qu'il croit trouver les nouveaux indices prometteurs du changement. Suivant ce tournant dialectique téméraire, il réussit à détecter deux centres de signes avant-coureurs : d'une part le progrès des sciences naturelles en France, lié à des personnages dont il s'approche et s'inspire : Lavoisier, Cuvier, Geoffroy St. Hilaire, Daubenton, Lamarck, et d'autre part l'activité du gouvernement consulaire visant une réorganisation de la recherche et de l'instruction publique. Quatre mois avant l'arrêté du 23 janvier 1803 par lequel est créé le nouvel Institut, Schlegel fait allusion, dans une lettre, à son idée de proposer au gouvernement français la création d'un Institut National Allemand qui siégerait à Paris. Il la précise dans le *«Projet de constituer une Académie centrale des littérateurs allemands à Paris, adressé au Cn Cuvier de la Commission de l'instruction publique*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

par Schlegel docteur en philosophie». Cuvier, qui remplissait à cette date les fonctions de Secrétaire de l'Académie des Sciences et de commissaire élu de l'Institut auprès des inspecteurs généraux de l'Instruction Publique avait déjà, quelques mois auparavant, soutenu la candidature de Schlegel à un poste de professeur de psilosophie dans les départements allemands. Tentative qui s'était soldée par un échec.

La proposition de Schelegel de constituer un Institut Allemand est née d'une idée de synthèse: que le nouvel esprit philosophique allemand, qu'il a caractérisé comme unificateur et vivifiant, s'infiltre dans le nouveau système des institutions scientifiques françaises pour que ces institutions puissent transgresser les étroites limites de leurs fonctions spécialisées et que la philosophie et la recherche allemande en situation politique précaire dans les Etats allemands puissent trouver une base institutionnelle solide et reconnue. Dans l'ensemble des institutions françaises préposées à l'instruction nationale et à la recherche, Schelegel réserve à son Académie une position méta-structurelle: elle aurait dû englober spirituellement toutes les autres classes ou académies de l'Institut, elle aurait concentré et transcendé leurs travaux et efforts isolés, aurait servi comme médium de communication et aurait, en somme, représenté leur Théorie Une et leur Encyclopédie Universelle.

Ainsi, Schlegel conçoit, en modèle réduit, la reconstitution artificielle ou renaissance institutionnelle de l'ancienne unité des langues et des mythologies, des systèmes du savoir et des valeurs morales et religieuses. Et Paris aurait enfin droit au titre de «patrie commune», de «capitale des sciences». Cependant, cette idée d'implanter au coeur même de la dégénérescence moderne le noyau synthétique du renouvellement intellectuel de la France et de l'Europe devait se perdre dans l'oubli et du coté des Français et de celui de Schlegel lui-même. Ni sa revue, ni ses conférences, ni sa candidature, ni son Institut imaginaire dont le membre le plus important aurait dû être, suivant sa proposition, Fichte n'ont trouvé l'écho espéré. Schlegel change de terrain — le penseur du passé et du futur dont Paris n'a pas voulu avoir dans son présent s'installera quelques années plus tard à Vienne, capitale politique de l'univers catholique en lutte contre la France de Napoléon, ancien consul et président, dès l'An 8 de la Révolution, de la Section des Sciences Physiques de l'Institut *.

Johannes von SCHLEBRÜGGE

* *Prezentată la Congresul de literatură comparată organizat la Paris, între 22 aprilie — 2 mai 1984, cu tema* Paris et le phénomène des capitales littéraires — carrefour ou dialogue des cultures, *această comunicare — ca şi celelalte patru, incredinţate anterior tiparului — ne-a parvenit prin intermediul lui Adrian Marino, căruia, acum, la încheierea publicării grupajului, îi adresăm încă o dată mulţumirile noastre pentru generosul sprijin acordat.* (n. red.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Bibliotecă de poezie românească

Grigore Alexandrescu. O primă propunere de poet național. Viața, opera și «paraseoveniile» lui.

Motto :
«Dar de vreme ce scriți
Voi trebuie să fiți».

I

Cine se naște la apariția unei comete, va muri la reintoarcerea ei, susține o credință populară. Grigore Alexandrescu a fost «finul» cometei Halley (nu «al Pepelei», ca Anton Pann). In «corespondență» cu ea, va inhala poate ceva din misterul gulgărelui luminos. S-a supus tradiției : cerul minții i s-a întunecat înainte de vreme. Iar la centenarul morții sale, care s-a întîmplat cu un an înainte de năzărirea pe boltă a cometei («anonsată» pentru primele luni ale lui 1986) nu s-a întîmplat nimic. Un centenar sec, scăpat din vedere. Efect nefast al corpului ceresc ? Un regretabil fenomen de amnezie, oricum, dacă ne gîndim că înaintașii noștri găseau prilejul să omagieze, la timpul potrivit, și în ceas istoric greu, împlinirea a o sută de ani de scrierea poemului Anul 1840. «A lumei temelie se mișcă, se clătește, / Vechile-i instituții se șterg, s-au ruginit ; / Un duh fierbe în lume, și omul ce gîndește / Alergă către tine, căci vremea a sosit !» *trîmbița profetic poetul. Vremea însă nu sosise și meditația, densă și cabrată de avînturi romantice și de sceptice struniri filosofice (o capodoperă !), avea să-i căsuneze o grabnică întemnițare și faima de* suspect *ce trebuie supravegheat în preajma fiecărui început de an.*

Altfel, viața i-a decurs normal, pînă la un punct, pe un făgaș mai mult sau mai puțin liniștit. Iată-i cartea de muncă, purtînd patina timpului. Șef la masa a doua a jalbelor, serdar și paharnic, cît pe ce să fie chiar «poet al curții» pe vremea lui Gh. Bibescu. (Cel ce-l «arestuise», pentru trei luni, fusese predecesorul acestuia, Alexandru D. Ghica). Director la Arhivele Statului și director al Departamentului Cultelor și Instrucțiunii Publice, în timpul lui Cuza, care, ca om luminat ce a fost, dar și bine sfătuit de unii prieteni ai poetului, l-a înțeles. Tot el îl va numi reprezentant al Țării Românești în Comisia Centrală de la Focșanii, cei cu caii priponiți de-un leuștean, cum spune cîntecul. O funcție plicticoasă. Poetul, drept răzbunare, se însoară. Raluca Stamatin este numele soției focșenence. Sîntem în 1860. Fericit sau nefericit în căsnicie, poetul nu prea are timp să observe — cam de acum încolo își vîră coada cometa. O fotografie pe jumătate arsă ne arată un om obosit, cu față slabă, osoasă, cu ochii mari, scînteietori, cu un aer de durere și de tristețe. Timp de 25 de ani, cu unele reveniri vagi, avea să sufere de boala lui Hölderlin și a lui Eminescu. Închis într-un turn de uitare («un mort printre vii», spun prietenii), vegheat și îngrijit de fiica sa și de soțul acesteia. «După suferiri multe inima se-mpietrește ; / Lanțul ce-n veci ne-apasă uităm cît e de greu ; / Răul se face fire, simțirea amorțește, / Și trăiesc în durere ca-n elementul meu.» *In soarta sa întîlnim o accelerare a «glandei morții», cea care se crede, după date științifice mai noi, că ar fi cauza pieirii noastre fizice (nu știm încă unde e localizată această glandă și nici nu avem ce-i face !).*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Să ne întoarcem la operă. Aceasta, ca și viața de altfel, i-a fost studiată de condeie strălucite și erudite. Asupra cazului Grigore Alexandrescu a acționat un val de simpatie istorico-literară. E. Lovinescu (în 1910) și G. Călinescu (în 1962) s-au simțit datori să-i consacre cîte o monografie. Alte multe studii importante au apărut în acest răstimp, unele datorate unor cercetători mai modești ca suprafață dar temeinici pe parcela aleasă. V. Ghiacioiu scotea în 1940 o foarte utilă ediție comentată la editura Scrisul Românesc *— Craiova. A crescut în ochii mei prozatorul delicat Emil Gîrleanu, cînd i-am consultat, în «Biblioteca pentru toți», 1907,* Operele complete *ale lui Grigore Alexandrescu, îngrijite cu pioasă dragoste și — de neașteptat la un scriitor — prevăzute cu un aparat critic, reluat apoi și perfecționat de specialiști.*

Volumele lui Grigore Alexandrescu, în număr de cinci, se numesc : «Eliezer și Neftali, *poemă tradusă din Florian de Gr. Alecsandrescu —* Poezii ale d. *Gr. Alecsandrescu», 1832 ;* Poezii ale d. Gr. Alecsandrescul, *1838 ;* Poezii ale lui Gr. Alecsandrescu, *1842 ;* Suvenire și impresii, epistole și fabule, *1847 ;* Meditații, elegii, epistole, satire și fabule, *1863. Deocamdată, două constatări. Prima : autorul* Umbrei lui Mircea *a scris puțin. Puțin, în comparație cu unii contemporani ai lui, care au sleit tiparnițele și cu unii contemporani ai noștri, care, de ce nu ?, și ei la fel : ostenesc plumbul din litere. Alexandru Donici, cu stimă și cu vădită simpatie, i-a spus de la obraz că ar fi leneș. Alecsandri îl întreba, lăsînd la o parte cunoscuta-i diplomație :* «Spune-mi un lucru numai : tot mai compui poezii ? Aceasta mă interesează mai mult decît toate și cu toate că întrebarea mea pare cam dișănțată, fiind făcută unui poet, dar trebuie să mărturisesc că așteptat răspunsul cu nerăbdare, pentru că cunosc înriurirea hîrtiilor de cancelarie asupra duhului omenesc. (...) Toate acestea, iubite Alecsandrescule, sînt zise aici pentru ca să te scutur de lene și să te îmboldesc a-mi scrie mai degrabă și a-mi trimite o frumoasă bucată de poezie pentru foaia literară „Propășirea"». *Era poetul un leneș ? Avea nevoie de «îmboldiri» ? Leneș n-a fost, în nici un caz. Modalitatea poetică la care se înhămase nu putea produce opere la kilogram. Dar de îmboldiri avea nevoie, fiind o fire nehotărîtă, un adevărat contemplativ. Dovadă, la amîndouă «acuzele» a răspuns : lui Donici închinîndu-i o epistolă, lui Alecsandri trimițîndu-i* Umbra lui Mircea *și pagini din jurnalul de călătorie. Oltenia ar trebui să-l înfieze pe Alexandrescu : cîteva din capodoperele sale sînt legate de pămîntul de peste Olt, care, cu ocazia vizitei din 1842, alături de bunul său prieten Ion Ghica, i-a răscolit sufletul și l-a inspirat.* «Ale turnurilor umbre peste unde stau culcate ; / Către țărmul dimpotrivă se întind, se prelungesc, / Șiruri valurilor mîndre generații spumegate / Zidul vechi al mănăstirei în cadență îl izbesc». *Ce român poate trece nepăsător pe lîngă această mare izbîndă a poeziei noastre dintotdeauna ? Și cine, chiar nepoet fiind, nu-și simte auzul fermecat și nu e cuprins de o caldă undă de bucurie la metronomul istoriei noastre montat într-un vers ? Cînd revine, în* Scrisoarea III, *Mircea era deja un familiar al muzei române, și un musafir venerat.*

Cea de a doua constatare, sau considerație, cum vreți să-i spuneți, se leagă de nevoia autorului de a explica, din titlul cărții chiar, ce fel de poezie scrie. Lucrul nu mi se pare întîmplător. Alexandrescu nu mai înțelege prin poezie *ce înțelegeau înaintașii și chiar contemporanii săi. Unii limitînd-o la extensiunea unui oftat. Pentru el poezia devine polul magnetic al tuturor problemelor care îl frămîntă pe om, probleme ce nu se pot rezolva neapărat printr-un cîntec. El lărgește sfera lirismului. Compasul acestuia se deschide atît de mult, încît circumscrie zone care, altfel, ar fi ținut de alte genuri : de proză, comentariu filosofic, teatru, politică. Desigur, tentativa nu era cu totul nouă. Iancu Văcărescu, cel care-i promisese adolescentului-minune un viitor pe măsură :* «Băiete, tu o să fii un mare poet !» *(citez din memorie, memoria noastră cea de toate zilele în materie de scriitori vechi : Ion Ghica), semnase și el «elegii», «sfătuiri patriotice», «ode», «imne», «alegorii» ori «idile». De asemenea la Cîrlova și la Heliade-Rădulescu întîlnim «rugăciuni», meditații, fabule și chiar epistole. Grigore Alexandrescu parcă înțelege totul mai profund și, cum toți porneau, în fond, de la modele franceze, este singurul care nu numai că le asimilează organic, dar pune în ele atîta personalitate încît tiparele pălesc și nu ne mai interesează. Șerban Cioculescu observa, pe bună dreptate, existența unei vieți interioare puternice, care își va pune pecetea inconfundabilă pe tot ce atinge cu pana :* «Omul interior, la Grigore Alexandrescu, se afirmă pentru întîia oară în literatura noastră ca o realitate covîrșitoare și cu o

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

putere de interpretare reflexivă. Poetul are o viziune a lumii, prin experiență morală proprie». Și criticul continuă: «Sînt și temeiuri biografice care-l îndeamnă către acea specifică depresiune temperamentală, nu incompatibilă cu voioșia, în relațiile cu Ghica, bunăoară. A cunoscut suferința de mic, fapt care i-a imprimat o neîncredere pretimpurie în viață.» E un frumos portret, făcut să justifice felul aparte al scriitorului, precum și existența unor «temeiuri biologice de a fi pesimist». Pornisem însă de la mecanica titlurilor, explicitarea nepărîndu-mi-se întîmplătoare. Acestea sînt polemice, ca și conținutul cărților, de altfel. El prin «poezii» înțelegea și meditații și epistole și satire și fabule. Dar nu s-a înțeles prea bine ce-a înțeles poetul. Și Alexandrescu a fost văduvit, în interpretarea generațiilor, tocmai de ce are substanțial și mai modern în operă: lirismul. A fost considerat un autor prin excelență didactic, bun să ilustreze capitolul fabulă în manuale, sau capitolul meditație. Paul Zarifopol, de pildă, spirit ascuțit și inhibant ca un bisturiu, citează versul «Să stăpînim durerea care pe om supune» și, subliniind cuvîntul stăpînim, vedea în această putere de abținere «formula firii sale întregi»: «A fost un stăpînit și, probabil, stăpînirea îi era lucru firesc; tot scrisul lui e stăpînit, vorba lui e întotdeauna clar exprimată; lirismul aproape nul». Lucrurile cred că stau altfel. Dacă, în chiar versul citat, subliniem un alt cuvînt, și anume durerea, luminăm o față mai adevărată a poetului. Cea de martir al cuvîntului strunit anevoie, incapabil de multe ori să exprime un prea plin de amar. În felul acesta, lirismul său e departe de a fi «aproape nul». Dimpotrivă, îl situează pe Alexandrescu, repet, printre scriitorii care au dat termenului o mare deschidere, preluată, natural, și de secolul nostru.

II

Am contemplat de multe ori șarpele zis fantastic, îngropat în epoca romană la Tomis și descoperit, în zilele noastre, tocmai la Constanța, sub vechea gară. O lungă călătorie pe loc a marmorei, pînă cînd pămîntul și-a dat seama că nu mai are găuri pentru șerpi fantastici și ni l-a pus în brațe. Poezia lui Grigore Alexandrescu pare veche și nouă, mai puțin desuetă decît te-ai aștepta și extrem de modernă. Are rădică ciudățeniile acestei jivine încolăcite, care e capabilă să năpîrlească, țîșnind ca într-un fel de înviere ce perforează din adînc epocile. Cap de epistolă, coamă de meditații, trup de fabulă, ghiare de satiră și coadă de...

Ea reprezintă o primă năpîrlire radicală a liricii românești.

Alături de contribuțiile lui Cîrlova și Heliade-Rădulescu, această poezie întruchipează asaltul de la Tîrgoviște, nemaipomenit. Ca și șarpele amintit mai sus, ea aduce în actualitatea românească clasicismul latin (predilecția lui Horațiu pentru epistole, ode, epode), trecut prin filtru francuzesc. Totodată, pentru că vremurile se precipitau, el, acest clasicism, în drum spre Tîrgoviște, își pune pe umeri și-o pelerină romantică. Așa încît, sub turnul Chindiei, și apoi la București, se plămădește într-un timp record ceva nou, original, care ne face sincroni cu Europa lirică, arzînd etapele. Și spălîndu-ne, apoi, pe mîini.

Una din marile calități a'e lui Alexandrescu a fost memoria. Prodigioasă, într-adevăr, cum relatează toți martorii. În primele sale avînturi geniale a ținut minte mai mult decît învățase. Acest surplus reprezintă contribuția sa personală. Se zice că există indivizi care au aminitri din faza intrauterină. Alții merg mult mai departe în urmă și povestesc, ca trăite de ei, întîmplări din copilăria speciei. Intuiția poetului a forat adînc, refăcînd pe sol românesc istoria poeziei culte, de la gunguritul turturelei (amărîte) pînă la sublima dicție a umbrei lui Mircea. De la scandarea horațiană, trecînd prin versificația franceză (care și ea reprezenta suma unor influențe), pînă la împiciorogarea versului autohton, capabil nu numai să meargă drept, dar și să țopăie și să tropăie; și să ia în piept, falnic, problemele cuvenite. Versul românesc capătă conștiința de sine și are revelația întinsului domeniu asupra căruia își poate desface aripile. În spațiu, dar și în adîncime, în spirit. Anul 1832, cînd a murit Goethe, semnala o pilpîire... franțuzească la Bucureșci. Dar, de la traduceri, autorul face rapid un salt spre originalitate, încît numai în cîțiva ani ajunge o voce absolut nouă, europeană, aș zice. În cele Cîteva cuvinte în loc de prefață la ediția din 1847, vorbește, cu deplină siguranță, un practician care a cunoscut pulsul multor creații și știe de ce bate el cînd bate și de ce nu bate cînd aceste opere s-au născut moarte. «Negreșit, niciodată nu am avut mai multă îndestulare, nu zic de poezie, ci de versuri. De unde vine aceasta? Poate în parte din greșita idee că arta poetului ar fi mai ușoară decît a prozatorului, dupe cum socotim cei mai mulți, atunci cînd

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

intrăm în cariera literilor cu toată încrederea juneței și neexperienței; poate însă asemenea dintr-o lege înaltă care va ca poeții să fie cele dintîi instrumente ale geniului noroadelor, cînd geniul acesta începe să se deștepte». *Prefața e îndesată, cu trimiteri în multe direcții și regreți că autorul n-a stăruit în domeniul criticii sau al esteticii. Și-a pus însă ideile și intuițiile în operă, care mustește de ele, putînd da și astăzi delicii capetelor teoretice.*

Meditațiile și epistolele pot constitui, oricînd, izvoare de citate. Pe care eu mă abțin să le dau acum, pentru că se învață în școală. Ba nu, voi spicui cîteva «probleme». Mai întîi, cea a limbii în care scrii. «La toate-ai fost norocit: nu crez c-atît izbuteai, / D-ai fi avut să formezi limba în care scriai; / Dar veacul te-a ajutat; în vremea cînd te-ai născut, / Stilul era curățit și drumul era făcut. / Altfel e-n țară la noi: noi trebuie să formăm, / Să dăm un aer, un ton limbii în care lucrăm; / Pe nebătute cărări loc de trecut să găsim, / Și nelucrate cîmpii de ghimpi să le curățim». Epistolă către Voltaire, *din care am citat, este interesantă mai ales pentru înfățișarea unei galerii de* epigoni, *care, fără a fi numiți, se pot recunoaște. «Aerul» și «tonul» găsit vor trece la tînărul Eminescu.* «Cu toate-acestea luăm titluri de mari autori, / Dăm sfaturi și osîndim, ne facem legiuitori, / Ne credem pe cît putem ai lui Apolon nepoți, / Rîdem de unii cîțiva, și publicul de noi toți». *(Să ne amintim:* «Iară noi? noi, epigonii?... Simțiri reci, harfe zdrobite...»). Epistolă domnului Alexandru Donici *ridică, apoi, problema talentului, dar intră și în subtilități de interpretare a celor scrise. Chestiunea pusă atunci la noi, cu acuitate, n-avea să se mai termine vreodată.* «De voi să cînt eroismul bunilor noștri strămoși, / Auz o sută de glasuri: „Ce? noi sîntem ticăloși? / Numai cei vechi îți plac ție? Prilejul s-a-nfățoșat, / Și noi dovezi de virtute, curaj nu am arătat?" / De laud vrun om de merit, vreun amploaiat cinstit, / „A! îmi zic de pe de lături, pe noi acum te-ai pornit?"» *Cei «de pe de lături», cu veșnica lor cîrteală, sînt capabili, înțelege cu tristețe autorul, să inhibe și să deruteze, să abată un talent oricît de viguros.* («Ai vedea că am motive pana chiar să o fi rupt», *va spune Eminescu). Și, în sfîrșit, ultima problemă: în* Epistola *dedicată lui Voinescu II se iau în discuție necazurile pricinuite de fabule.* «De ce, domnilor critici, atita uricîune? / Dobitoacele mele au cugete prea bune; / Și numai ton de cîrciumi, poezii monstruoase, / Censura cea deșteaptă e drept să nu le lase; / Ele ne strică gustul, și trista lor manie / Parnasul îl preface în proastă băcănie. / Dar fabulile mele de tot nevinovate / Nu se ating de nimeni, n-au personalitate.»

În aceste creații Alexandrescu își perfecționează un stil pieziș, de mare eficacitate, rar egalat, mai niciodată întrecut în poezia română. Un fin păienjeniș de aluzii, luarea în derădere a unor lucruri serioase, solemnitatea cu care sînt tratate nimicurile, și multe alte tertipuri, fac din el un maestru demn de a fi studiat și astăzi. Modul meșteșugit în care știe să apese pe clapele ironiei și autoironiei conferă compunerii Satiră. Duhului meu *calitățile unei capodopere.* «S-a zis ceva de Iancu, de Stan, de Lăurescu; / Cine le-a scos acestea? — Le-a scos Alexandrescu. / Făr-a zice nimica, singura ta zîmbire, / De t-ei afla de față, e o-nvinovățire. / În zadar te porți bine și lauzi cîteodată, / Chiar lauda în gură-ți de satiră e luată». *E o mică sceneță, un moment caragialesc și o noapte macedonskiană la un loc, dacă se poate face o asemenea combinație. Un imn, un blestem și o odă întoarsă, aduse incomodei firi de poet, care nu poate încăpea în patul lui Procust al societății.* «Duhul» *său e mușchiuluit în versuri pline de miez. La un asemenea eșafodaj, concluzia este, firește, pe dos:* «Așa, în loc să critici greșalele streine, / În loc să rîzi de alții, mai bine rîzi de tine; / Învață danțul, vîstul și multe d-alde alea; / Iar de vrei să faci vresuri, ia pildă de la Pralea». *(Nu am la îndemînă* Psaltirea *tradusă în versuri de Pralea, pentru a-i putea aprecia «firea cea întoarsă». Personajul însă va înfrunta vremurile datorită celor două trimiteri contradictorii, a lui Alexandrescu și a lui Eminescu).*

Pamfletul politic O profesiune de credință *nu ocolește temele spinoase, calcă apăsat pe bătăturile inflamate ale momentului, deschizînd seria satirelor lui Alecsandri, Hasdeu, Caragiale.* «Domnilor alegători, mă rog să fiu ascultat, / Și după ce m-ăți citi mă rog să fiu deputat». *Fanfaronul patriotard își rostește rolul ca pe o scenă:* «Încă pînă-a nu mă naște, eu am fost patriot mare, / Și după ce m-am născut / Pentru ale noastre drepturi m-am luptat fără-ncetare / Pînă într-acest minut.»

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În ce privește fabula, gen în care poetul s-a exersat de timpuriu, la început făcînd claviatură pe texte străine, el își păstrează și azi întreaga savoare. O dovadă în plus că nu e vorba de compoziții ocazionale, de povești cu cheie, că se merge la trăsături de caracter adînci, pe care o înțepătură de fabulă nu le putea schimba. S-a vorbit mult de structura didactică a talentului lui Alexandrescu și ceva este adevărat. Cum însă poetul este fundamental sceptic, un autor care nu așteaptă prea mult de la arma scrisului, de presupus că el n-a scris ca să învețe pe nimeni, ci mai degrabă a făcut — arunc și eu o vorbă — artă pentru artă. (Cu ajutorul tendinței). Că l-a luat talentul pe dinainte. Oricum, societatea românească a avut, timp de mai bine de trei decenii, un observator aprig, necruțător, care, teoretic, în prefața amintită, se angaja s-o înalțe : «căci eu sînt din numărul acelora care cred că poezia, pe lîngă neapărata condiție de a plăcea, condiție a existenței sale, este datoare să exprime trebuințele soțietății și să deștepte simțimente frumoase și nobile care înalță sufletul prin idei morale și divine pînă în viitorul nemărginit și în anii cei vecinici». *Înălțarea s-a săvîrșit pe altă cale, cea a șlefuirii limbii poetice, a măririi extraordinare a registrului liric și, într-un fel, a reevaluării noțiunii de poezie.* «Morala lui Alexandrescu e expresia unei nobile lepădări de sine și a celui mai desăvîrșit altruism», *observa E. Lovinescu. Poezia lui Alexandrescu, deși* «altruistă și umanitară», *îmi pare a fi totodată expresia unui sublim egoism. Creatorul își leapădă incontinuu sinele, într-o perpetuă năpîrlire a subiectivității exacerbate.*

III.

Primul autor român speriat de consecințele imediate ale scrisului, «Însă, cum știi foarte bine, adevărul desvălit, / Fără mască, între oameni lesne nu e priimit : / Și subt feluri de podoabe dacă nu îl tăinuiești, / Nențeleapta lui ivire poate scump să o plătești». «Desvălitor» *de adevăruri, ca de statui, care, în văzul lumii așa dezvelite, îl iau la palme. Alexandrescu fuge de toate fabulele sale. Scrie cu o îndrăzneală de leu și după aceea îl apucă teama de ce-a spus, încearcă să se apere cu pavăza unei morale cuminți, dar știe că totul a fost bine receptat și că va plăti. Iepurele cel fricos va conduce dezbaterile și va fi marele lui acuzator. Simți un fel de angoasă în epistolele sale, o imanență a răzbunării defectelor societății pe care, e drept, cu înverșunare, le-a zgîndărit, întărîtat, biciuit, plesnit, și care-l vor viu. Să pătimească.* «...e prea bun pentru fabuli veacul în care trăim». *Da, dar și fabulele își au răsfabulele lor. Tălmăcitori și răstălmăcitori. Scriitor politic, în sensul de atunci al cuvîntului. Ochii mari, ficși pe situație, înregistrează mai mult decît trebuie și autorul e silit să mediteze măcar o dată asupra cuvîntului popreală. Nu va ocupa funcții importante, dar va suporta consecințele de demnitar. La 1840, Alexandrescu inaugurează la noi, într-un mod acut, dialogul literelor cu puterea. Gîlceava spiritului cu timpul. La acest dialog poetul se prezintă cu puterea cuvîntului, în care aproape că nu mai crede. E slăbiciunea lui. Talentul este un dat de sus, de la Dumnezeu, cu el trebuie să te naști. După aceea, după ce-l ai, trebuie să-l cultivi. Îl cultivi, și după aia... ce mai faci cu el ? În epistola către Donici se arată neîncrezător în forța tămăduitoare a artei. Dimpotrivă, ea îți poate căsuna o seamă de belele :* «Prozaice umilințe nu poci a le înfrunta. / Tu vezi vremile de astăzi. Te-ntreb dacă muza ta, / Foftită la tribunaluri, ar merge să dea cuvînt, / Să spuie în bună proză de ce umblă după vînt : / De ți-ar zice judecata : „Fiindc-am aflat că scrii, / Fiindcă vorbești cu norii și pui slove pe hîrtii, / Ado versurile tale, avem poftă să citim, / Și de n-ai atins pe nimeni noi osînda-ți mărginim"». *Sentimentul că scrie într-o încăpere de sticlă, privit de ochi bănuitori, îl deprimă. Pentru scriitorul satiric, turnul de ivoriu e într-adevăr de sticlă și se sparge la orice praștie. Citez frînturi de versuri :* «al vieții amar vis», «De pămînt trîntesc condeiul», «patima inimii mele», «pe noi tu ne-ai satirat» *etc. Și ca o concluzie :* «Oricum, îmi e cam frică».

În astfel de condiții și cu o asemenea spaimă în suflet, scriitorul merge însă pînă la capăt, ca și cînd ar fi scris în vremea cea mai liberală. Mobilizează toate lighioanele și regizează, precum Hamlet cu trupa sa de actori ambulanți, un spectacol de să zguduie pădurea și vizuina română. Și la înșiratele răgete, urlete, tropote, mîriituri, lătrături și mîrlăituri ale trupei, credeți că regizorul a primit aplauze ? Aș ! Avea dreptate să fie neîncrezător. Neîncrederea i se năs-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cuse la suspiciunea măgarilor, boilor, elefanților — nedistribuiți bine în spectacol. Și cum suspiciunea naște suspiciune, totul se amplifică și «fandacsia e gata». Sînt de recitit, pe lîngă cele foarte cunoscute, fabulele Bursucul și vulpea, Ursul și vulpea, Porcul liberat, Mielul murind, Lișița, rața și gîsca. *Deși unele sînt traduceri și localizări, saltul pe care îl înregistrează versificația românească, prin aceste mici scenete, este considerabil.*

Poezia română merge cum merge, vine cum vine, pe drumul pe care i-l știm. Sprintenioară chiar și cîntînd. Dar odată ajunsă la Alexandrescu i se pune un nod în gît, se umple de fiori și-o încearcă un sentiment nemaicunoscut. Ceva o apasă — și ce să fie ? A călcat cu un picior în valea plîngerii.

GR. ALEXANDRESCU

EPISTOLĂ D.I.V.

(fragment)

Eu dar, ce din cruda-mi virstă, de cînd ochii am deschis,
Cînd a-nceput pentru mine al vieței amar vis,
Am iubit deopotrivă tot ce mi-a părut frumos,
Tot ce sufletul înalță și e minții de folos ;
Poet cum poci a mă crede, cînd al lirei dumnezeu
Încă nu vrea să-mi arate care este felul meu ?
Tot ce-mi place mă aprinde, și-n minutul ce citesc,
A putea lucra întocmai docamdată socotesc.
Apoi vine cugetarea. P-al meu duh îl întreb : Știi
Dacă tu în felu-acesta ești născut sau nu să scrii ?
Cîte planuri astă aspră idee mi-a stînjinit !
Și din ce cărări plăcute cu putere m-a oprit !
Eu aseamăn a mea stare cu a unui călător
Care neștiindu-și calea, fără povățuitor,
Se oprește p-o cîmpie, și cu totul întristat
Drumuri vede, dar nu știe care e adevărat.
Pleacă, se întoarce-ndată, se pornește iar pe loc,
Pierde vremea prețioasă și aleargă-ntr-un noroc.
Astfel sînt și eu ; ca dînsul totdeauna rătăcit,
Ca să nu-l pierz, lăsînd drumul, poate cînd l-am nemerit.
Apoi nu ajunge-atîta, ci și chiar cînd mă pornesc,
A lucra cu hotărîre, pe un plan ce îmi croiesc,
Nu pociu păzi cuviința, nici c-un umblet măsurat,
La sfîrșit s-ajung d-a dreptul, fără să mă mai abat.
Dacă descriu o pădure, suma de copaci îi las,
Și la un stejar mai mare trec cu un repede pas.
Dacă sînt într-o grădină, pe la flori de rînd nu merg,
Ci la trandafir îndată și apoi la crin alerg.
Depărtarea cea mai mare, și ocolu cel mai lung,
Un ceas nu mă zăbovește, fac trei pasuri și ajung.
Mărunțișurile-mi scapă, și ideile ce-mi vin,
Dacă-ncep cu o zîmbire, se sfîrșesc cu un suspin.
Aplicarea îmi lipsește, și n-am darul însemnat,
A strica și a preface cîte sînt de îndreptat.
Fără astă slăbiciune ceva tot aș izbuti ;
Osteneala și răbdarea pot orce a dobîndi.
Însă eu, ca să mă apăr, las un lucru început,
Și-ntr-un sfert stric cîteodată ce-ntr-o lună am făcut.
De pămînt trîntesc condeiul, meseria o urăsc,
Și să nu-l mai iau în viață, eu mă jur și hotărăsc.
Dar precum Boileau zise : un astîmpăr nențeles
Nencetat se-mpotrivește hotărîrei ce-am ales ;
De urechi parcă mă trage, din somn noaptea mă deștept,
Și cu multă plecăciune rima mîndră o aștept.
Patima inimei mele, chiar și streine nevoi,
A le pune pe hîrtie sînt silit fără să voi.
Apoi cînd în elegie destul nu pociu să vorbesc,
Și s-arăt fără sfială toate cîte socotesc,
Vreun dobitoc îndată vine înaintea mea
Și-mi ridică cu lesnire sarcină oricît de grea.
Lupii, ursii îmi fac slujbă, leii chiar mi se supun,
Adevăruri d-un preț mare, cînd le poruncesc, ei spun.
Socotesc că putem zice, fără să ne îndoim,
Că e prea bun pentru fabuli veacul în care trăim.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cînd s-au liberat țiganii, în anul de la Hristos
O mie și... nu știu cîte, unul din ei, omenos,
Vru și el să libereze pe un porc ce el avea,
Și în jug de multă vreme lîngă șatră îl ținea.
Îl chemă dar și îi zise : «Porcule, purcelul meu,
Cunosc însumi, din cercare, jugul cît este de greu.
De aceea te fac liber ; d-acum poți a vieții
Oricum ți-o plăcea, și hrana singur a ți-o dobîndi».
— «Să tăiești ! însă, stăpîne, în grădini poci eu intra,
Pepeni, dovlecei și verze fără grijă a mînca ?»
— «Ba nu, astea sînt oprite». — «Așadar îți mulțumesc.
Cu un sfert de libertate, drept să spui, nu mă-nvoiesc.
Ba crez chiar că e rușine, cînd toți porcii au trăit
La coșare în robie, să ies eu mai osebit,
Să-mi ridic mai pe sus botul și de treapta lor să fug,
Ș-apoi ce ar zice boii văzîndu-mă fără jug ?»

Unii-nțeleg libertatea ca porcul cel țigănesc ;
Alții, deprinși cu robia, de ea greu să despărțesc.

MIELUL MURIND

Fiu al unui berbece care de mult murise,
Un miel se bolnăvise,
Mușcînd din întîmplare
O-nveninată floare
Sau iarbă, nu să știe ;
Destul că a lui moarte
Nu mai era departe.
Acum el își făcuse datoriile toate
Cîte și le fac mieii în ceasul cel cumplit.
Mumă-sa cu durere
Începuse să zbiere ;
Îl sărută, sîrmana, plîngînd necontenit,
Și-i zicea : «Ce mi-e bună viața fără tine ?
Cui mă lași, fătul meu ?
Spune tată-tău, dragă, că viu curînd și eu,
Căci pe această lume nu mai aștept vrun bine !»
— «Dar ce să-i răspunz, mamă, întrebă micul miel,
De-mi va face-ntrebare
Despre a turmei stare ?
Tu știi bine că el
Iubea mult să vorbească
De dulăii din turmă și de ceata lupească.»
— «Spune-i că turma toată zace de rea gălbează ;
Că are șapte doctori ce prea rău o tratează.
Mai spune-i că ciobanul a pus pe un nepot,
Ce tată-tău-l cunoaște, îngrijitor la turme,
Ca să stîrpească-abuzul și relele să curme ;
Atîta spune-i numai și-nțelege el tot.»

După acei din preajmă care îi ocolesc,
Poți judeca prea lesne pe cei ce cîrmuiesc.

RUGĂCIUNEA

Al totului părinte, tu, a cărui voință
La lumi nenființate ai dăruit ființă,
Stăpîne creator !
Putere fără margini, izvor de vecinicie,
Al căruia sfînt nume pămîntul nu îl știe,
Nici omul muritor !

Daca la cer s-aude glasul făpturei tale,
Fă ca întotdeauna pe a virtuței cale
Să merg nestrămutat.
Cînd soarta mă apasă, cum și cînd îmi zîmbește,
Cînd veselă m-ajută, cînd aspră mă gonește,
Să poci fi neschimbat.

Mîndria-n fericire să nu mă stăpînească,
Mîhnirea în restriște să nu mă umilească,
Dreptatea să o știu.
Conștiința să-mi fie cereasca ta povață,
Prin ea tu mă-ndreptează, și cînd greșesc mă-nvață
Cum trebuie să fiu.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Fă să doresc de obște al omenirei bine,
Să mă cunosc pe însumi, și altul decît tine
Să nu am dumnezeu.
La oameni adevărul să-l spui fără sfială,
De cel ce rău îmi face, de cela ce mă-nșală
Să nu îmi răzbun eu.

Și fă ca totdeauna al meu suflet să vază
Lumina așteptată, a nemurirei rază,
Dincolo de mormînt,
Acolo unde viața cea vecinică zîmbește
Sîrmanului acela ce-n viață pătimește,
Gonit p-acest pămînt.

Știu cum că lumea noastră între globurile multe,
Ce sînt pentru mărirea-ți cu un cuvînt făcute
Dupe un vecinic plan,
Nimica înainte-ți nu poate să se crează,
C-așa de puțin este ș-atîta însemnează
Un val în ocean.

Cunosc cu toate-acestea și văz cu-ncredințare
Că-n fapta cea mai mică și-n lucru cel mai mare
Deopotrivă ești,
Că la a ta dreptate nu este părtinire,
Că îngrijești de toate, că fără osebire
Ș-asupra mea privești.

Cu tunetul din ceruri tu ocolești pămîntu,
Înfloriști cu natura și răcorești cu vîntu,
Ești viața ce ne-ai dat.
Ascultă dar, stăpîne, supusa rugăciune
Ce sufletul o-nalță, ce inima depune
La tronu-ți nencetat.

Pînă-n ceasul din urmă amorul tău să-mi fie
Comoară de nădejde, de dulce bucurie,
Izvor de fericiri ;
El singur să-mi stea față în acele minute,
Cînd planuri viitoare și amăgiri trecute
Se șterg ca năluciri.

Antologie : Umbra lui Mircea. La Cozia, Anul 1840, Ucigașul fără voie, Cînd dar o să guști pacea, Rugăciunea, Satiră. Duhului meu, Bursucul și vulpea, Ursul și vulpea, Porcul liberat, Mielul murind, Lișița, rața și gîsca, Epistolă D. I. V.

Bibliografie :

Grigore Alexandrescu
Opere complecte, I, Poezii..., *cu o culegere asupra vieței și operei poetului și insemnări de Em. Gîrleanu, București, 1907.*
Poezii, *comentate de V. Ghiacioiu..., ediția a II-a, Craiova, Scrisul Românesc, 1944.*
Opere. *Ediție critică, note, variante și bibliografie de I. Fischer. Studiu introductiv de Silvian Iosifescu, București, E.S.P.L.A., 1957.*
Opere, *vol. I. Text stabilit, note, comentarii și variante de I. Fischer. Studiu introductiv de I. Roman, București, Ed. Minerva, 1972.*
Ion Ghica, Amintiri despre Grigorie Alexandrescu, *în* Scrisori către V. Alecsandri, *București, Socec, 1887.*
E. Lovinescu, Grigore Alexandrescu. Viața și opera lui, *ediția a III-a, București, Casa Școalelor, 1928.*
G. Călinescu, Gr. M. Alecsandrescu, *București, E.P.L., 1962.*
Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu și Tudor Vianu, Istoria literaturii române moderne, *București, Casa Școalelor, 1944.*

Notă : Versurile se reproduc după ediția I. Fischer, 1957.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

RESTITUIRI

ASPECTE ALE «LITERATURII SUBIECTIVE»

Jurnalul intim, ca și confesiunile, scrisorile, însemnările de tot felul ale unui scriitor, fac parte din tipul de scrieri pe care Tudor Vianu le numea în urmă cu o jumătate de secol *«literatură subiectivă»*, considerînd că *«acesta e un domeniu pe care literatura și l-a atașat de curînd»*. Multă vreme, continuă Tudor Vianu, *«a existat o rezervă și, aș spune o decență care împiedica pe editor să publice documentele intimității celei mai stricte a scriitorului, în tot cazul o pudoare a scriitorului însuși, care își interzicea să publice aceste manifestări ale intimității personale. Astăzi, însă, nu numai editorii, dar scriitorii înșiși își publică adesea corespondența sau jurnalul intim»*. Într-adevăr, după al doilea război mondial, acest gen de scrieri cunoaște un interes editorial deosebit, fiind solicitat de cele mai largi mase de cititori. De aceea, bine procedează *Revista de istorie și teorie literară* că publică atari piese de atracție și de solidă informare literară.

A fost o vreme cînd acest gen de literatură era cunoscut și gustat doar de un cerc restrîns de specialiști, care descopereau aici surse inedite de documentare sau amănunte pitorești, «prohibite» prin tradiție «marelui public», care, de altfel, în condițiile date, era și așa destul de restrîns. Veacul al XX-lea și, mai ales, perioada de după cel de-al doilea război mondial, a produs schimbări semnificative în domeniul gustului literar. Acum s-a deschis apetitul maselor de cititori pentru toate speciile *«literaturii subiective»*, publicîndu-se masiv jurnale, memorii, volume de corespondență, note de călătorie, etc., care oferă publicului o senzație mai acută de autenticitate. Aceasta pentru că — așa cum arăta, în esență, Tudor Vianu — *eul* literaturii subiective este deosebit de *eul* simbolic al liricii și al literaturii de ficțiune. Cînd un poet liric, de pildă, vorbește la persoana întîi plural, nu sîntem îndreptățiți să-i considerăm discursul poetic drept o strictă confesiune personală. Spre deosebire de *eul* liric, cel al literaturii subiective este un *eu empiric* și limitat. prin el nu se exprimă o categorie umană, ca în artă, ci un individ anume.

Eul din «jurnalele» lui Timotei Cipariu, Hossu Longin, Titu Maiorescu, N. Iorga, E. Lovinescu, Octav Șuluțiu, Gala Galaction sau Sextil Pușcariu (ca și numeroase alte *jurnale* publicate sau reeditate în ultimii ani) nu inventează, în general, cu ajutorul ficțiunii, ci notează ceea ce se întîmpla sau, numai, ceea ce autorului i se părea că se întîmplă. Ele vor să fie *document*, sursă autentică, verificabilă istoricește, și nu creație de ficțiune.

Deși multă vreme lucrul nu a fost cunoscut de marele public și nici chiar de specialiști, Octavian Goga a încercat de cîteva ori să țină un *jurnal* intim, dar zbuciumata lui viață, aflată mereu pe drumurile sinuoase și în bătaia vînturilor istoriei, nu i-a îngăduit să-și îndeplinească dorința. Credința mea este că asemenea tentative s-au manifestat în momentele istorice în care Goga avea senzația unei înfundături, a unui dezastru iminent. *Jurnalul* intim era pentru omul politic un fel de retragere din lume, o izolare, o sihăstrie în care încerca să se măsoare cu lumea înconjurătoare, să o judece fără convenții de circumstanță, într-un moment de *«faliment moral»* al oamenilor politici[1]. Și *Jurnalul politic* din 1931 este început și scris tot într-o astfel de atmosferă apăsătoare, dezastruoasă din punctul de vedere al lui Goga, o situație echivalentă cu primejdia unei catastrofe sociale. *«Voi începe deci un jurnal cotidian (sic) dorind ca să*

[1] V. în acest sens observațiile noastre din *Octavian Goga*, Edit. Minerva, 1971, p. 132, 136 ș. urm.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cobor pe hîrtie cele ce văd și aud», precizează el la 21 martie 1931. *«Rețeta nu e, desigur, din cele care îți pot face o plăcere deosebită, fiindcă pornește dintr-o atitudine de resemnare și-mi împrumută — s-ar părea prea devreme — aere de pensionar. Nu este însă vina mea dacă toate dorințele de a sluji țara rămîn fără ecou și dacă pe arena pe care au năpădit proștii, dezgustul mă oprește tot mai mult să mai descind».*

Jurnalul», în intenția lui O. Goga, trebuia să fie un dosar de acuzare a celor ce nu-și făceau datoria: *«Odată, mai tîrziu, cînd se vor stabili răspunderile, aș fi foarte mulțumit dacă aș avea cîteva caiete de însemnări zilnice, pentru ca să le pot azvîrli în obraz acelora care ar fi trebuit să schimbe fața lucrurilor și au stat paralitici, lăsînd să vie furtuna».* Sînt explicații potrivite și pentru geneza «Jurnalului» din 1916. Caracterul intim al «însemnărilor zilnice» nu-l mulțumea, însă, nici la acea dată și Goga îl părăsește după o scurtă vreme, pentru a se revărsa ca un taifun în publicistică *«Mă bate un gînd* — notează el într-o pagină din *Jurnalul politic — Ce ar fi oare să încep o serie de articole la „Universul" și să răbufnesc ca pe vremea neutralității?»* La 50 de ani, i se pare, însă, că nu mai are vigoarea de altădată și continuă să-și reverse amarul în paginile caietului intim, veștejind cu lacrimi de durere, dar și cu venin, figuri politice care au jucat un rol în istoria modernă a țării, Brătienii, Titulescu, Iorga și numeroși alții, pe care îi lăsăm spre descoperire cititorului de astăzi.

O mare parte din experiența lui zilnică Octavian Goga a trecut-o în articolele de ziar, în scrisorile trimise familiei și diverșilor prieteni sau colaboratori [2]. În afara unor *note de călătorie* prin Spania și Italia, însemnări mai mult sau mai puțin zilnice, adunate de Veturia Goga, alături de alte pagini de «jurnal» sau dintr-o autobiografie, în volumul *Pagini noi* (1967), de la Octavian Goga ne-au rămas, practic două jurnale. Unul — *Frămîntări dintr-o prăbușire* — al cărui manuscris se află în posesia noastră, începe la Iași, în ziua de 17 noiembrie a anului 1916 și durează pînă la 26 decembrie același an. Al doilea — cu un caracter mai mult politic — începe la 21 martie 1931 și se termină la 16 mai în anul respectiv, fiind în curs de publicare integrală în paginile revistei de față.

Caracterul intim al «însemnărilor zilnice», indiscreția pe care contează, starea de tensiune morală îi dau autorului o mare libertate de gîndire și de expresie. Libertate convertită într-o atitudine necenzurată, aprig polemică și pamfletară în suita de portrete executate în *aqua forte*, caracterizări uneori nimicitoare. Nimic reținut sau nuanțat teoretic. Sinceritatea țîșnește ca o fîntînă arteziană, iar expresiile par adesea ca scăpate din praștie. Nimeni și nimic nu este cruțat, ceea ce, evident, împinge judecata obiectivă către subiectivism și intoleranță. Dar, trebuie să recunoaștem că mînia nu face numai versuri, ci și o mare literatură subiectivă, care se citește cu folos, cu plăcere, chiar dacă uneori plăcerea estetică este însoțită de o indignare morală: eroii nu sînt, aici, fictivi, și nu populează situații fictive, ci sînt oameni cu identitate concretă, despre care avem judecăți (sau prejudecăți) și verdicte demult formate și formulate, la care ne vine greu să renunțăm. La adăpostul *notei* lor intime, la gîndul că-i vor servi exclusiv autorului și că, în orice caz, vor fi cunoscute mult mai tîrziu, francheța excesivă, sinceritatea neverificabilă de multe ori prin date obiective alunecă uneori în fals, în denigrare. Dar dacă astfel valoarea documentară scade, poate, în orice caz valoarea psihologică rămîne intactă.

Ion DODU BĂLAN

DOCUMENTE DIN «ARHIVA» CARAGIALE

Nu mai facem inventarul cine, cum și cît s-a scris despre anii 1888—1889 în biografia lui Caragiale, referitor la scurta sa trecere pe la conducerea Teatrului Național din București (26 iunie 1888—5 mai 1889). Lucrurile, pe cît sînt de știute, pe atîta vor fi încontinuu completate și amendate, după legile secrete ale cercetării!

[2] V. *Octavian Goga în corespondență*, ed. îngrijită de Daniela Poenaru, pref. V. Netea, Edit. Minerva, 1975.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Sînt aci de față cîteva ciorne de adrese, recomandări, dispoziții fie scrise de însuși directorul general al teatrelor, — care au devenit ulterior documente oficiale ale instituției —, fie semnate de el, ori apostilate. «Documente» Caragiale, fără urmă de dubiu ! Valoarea lor este una singură și de netăgăduit : valoarea intrinsecă pe care o posedă orice document ! Căci, *arhiva* unui mare scriitor are importanța unui tezaur arheologic compus din monezi de auz, argint, aramă. Nimeni nu va zice că o monedă de aramă din vremea lui Alexandru cel Mare nu este tot atît de importantă ca una de aur cu chipul lui Neron ! Documentele literare nu sînt, de aceea, importante sau neimportante. Sînt *documente* pur și simplu ! Unele importante pentru mine, par altuia, fără semnificație, «minore» (expresie oribilă pentru cultură !).

Vom lua, deci, aceste *documente*, cu aerul și pămîntul lor, așa cum au fost găsite în «dosarele» Teatrului Național de la Arhivele Statului din București, depunîndu-le în rafturile unei Arhive documentare Caragiale. Firește, ele au fost văzute și consultate, îmi închipui, de cei care au scris despre *Caragiale și teatrul*, dar au fost socotite periferice interesului documentar, nu «de *primă mînă*» (altă expresie oribilă împrumutată de la comercianți și negustori !). Dar cîte o asemenea *hîrtie* vine cu o nouă lumină asupra unui moment sau împrejurare biografică.

Astfel, adresa oficială, ce va fi fost trimisă de Caragiale lui C. I. Nottara, la 28/9 iulie 1888, în urma refuzului acestuia de a juca pe scena Teatrului Național, atîta timp cît va fi director fostul intrus în familia sa, nu s-a păstrat. Avem, însă, evidența ei, grație păstrării conceptului, redactat de însuși Caragiale, ceea ce dovedește, încă o dată, că plecarea acestui mare actor (care contribuie și la lansarea comediilor sale) nu i-a fost deloc indiferentă, încercînd s-o anuleze prin tot felul de măsuri, «șicane», chiar și prin «amenințări» administrative !

Același lucru este valabil și cu ciorna autografă din 4 august 1888 ! Caragiale încearcă în fel și chip să-l determine, să-l «forțeze», să-l «tracaseze», pentru a-l recîștiga în trupa sa de onoare. Nu va reuși, din păcate.

Proaspătul «director» își vede periclitată din primele zile ale numirii sale, activitatea. Iată, acum cererea de retragere de la Național a «divei» numărul unu a teatrului, în epocă : Aristizza Romanescu, invocînd argumente sibilinice cînd, în fond, motivul era unul de natură particulară : imposibilitatea de a juca alături cu fosta soție a lui Grigore Manolescu, Anicuța, aceea care se va disputa cu soțul ei într-un lung și comentat proces de divorț (însuși Caragiale va apărea, mai tîrziu, ca martor). În ziua următoare, tînărul director general al teatrelor, îi răspunde negativ Aristizzei Romanescu în privința *cererii* ei de demisie, acceptînd numai un lung concediu ca răgaz necesar pentru calmarea situației sale familiare.

Urmează, din aceeași «arhivă», *ciorna* unui certificat de recomandare dat scenografului pictor Gaetano Lobe, pentru dobîndirea cetățeniei române, și care a fost semnat și îndreptat de mîna lui Caragiale : un document deosebit pentru comportamentul său democratic și generos.

Turneul Teatrului des Variétés din Paris, la București, a rămas ca un ultim aranjament administrativ al lui Caragiale — director al Teatrului Național. Firește, nu era vorba de un eveniment artistic, așa cum fusese turneul cîntăreței Elena Theodorini, al lui Sarah Bernard sau Ernesto Rossi ! Dimpotrivă ! Dacă era *Théatre des Variétés*, ce altceva putea fi decît o trupă de amuzament și de nivel mediocru, de sezon estival ! Întrucît adversarii de rea credință au acreditat pe seama lui Caragiale, opinia că «directorul general» ar fi operat, sub motivul «închirierii» sălii teatrului, o afacere personală, am ținut să facem public *documentul* care evidențiază corectitudinea morală a scriitorului.

În fine, un concept al unei adrese (pe care, probabil, n-a mai ajuns să o pună în aplicare din cauza demisiei), privind angajarea actorilor pentru stagiunea 1889/1890, ca semn că acela ce avea și ceasurile numărate pînă la înaintarea demisiei, continua să se simtă legat pentru totdeauna de destinul Teatrului Național.

Marin BUCUR

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

«ADRESE, CERTIFICATE, REZOLUȚII»

I. [CONCEPT] *
Anul 1888
Iuliu 7/19
D-sale Ar. Romanescu **

Doamnă,

Vi se face cunoscut că demisiunea dv. nu se poate primi.
Vi se acordă însă un concediu de 15 luni de la 1 iulie 1888 — 1 octombrie 1889.
În acest timp nu veți lua cota parte de societară.

[nesemnat]

II. [CONCEPT]
Anul 1888
Iuliu 28/9

Domnului C. Nottara
Artist

Deoarece nu mai sunt decît două săptămîni pînă la începerea repetițiilor și direcțiunea este hotărîtă a da în prima chenzină a stagiunei, Regele Lear și Richard III (în care rolele principale Lear și Richard vă revin de drept), — sunteți invitat a vă prezenta mîine, cel mai tîrziu poimîine, pentru a lua înțelegere în privința alegerii uneia din aceste piese și montarea ei.

[nesemnat]

III. [CONCEPT]
Anul 1888
August 4

D.sale D-lui Nottara C.
Artist societar

Ca să putem da urmare cererii dv. de congediu trebuie ca dv. să prezentați un certificat medical în regulă, care să ateste că starea sănătății dv. vă împiedică de la exercițiul carierii teatrale. Știți că această carieră a dv. este — prin faptul că sunteți societar în acest teatru, — de unde ați luat deja dividende pe stagiunea viitoare și unde datorați din trecut la portofoliu o sumă de aproape o mie de lei — consacrată exclusiv societății dramatice naționale.

Dacă din nenorocire sănătatea dv. reclamă întreruperea acestei cariere pentru cîtva timp suntem gata, îndată ce o constatați oficial aceasta, să vă acordăm congediul de care aveți nevoie. —

În așteptarea certificatului medical deci contăm încă pe activitatea dv. pentru stagiunea viitoare.

Director
[nesemnat]

IV. [CONCEPT]
Anul 1889,
Aprilie 18/30

Certificat

Se certifică printr-aceasta că d. Lobe, pictor scenograf în timp de 29 ani de cînd ocupă neîntrerupt funcțiunea de pictor a adus cele mai însemnate servicii Teatrului ; Domnia sa a fost adus în București de la deschiderea Teatrului în anul

---

* Ciorna a fost redactată în primă formă de cineva din secretariatul teatrului, peste care a trecut condeiul directorului general, ștergînd, modificînd, completînd.

** Răspuns la *cererea acesteia din «6/18 iulie 1888»* prin care solicita demisia (*«mi-e peste putință a mai urma a fi societara Teatrului Național»*). Pe această cerere Directorul General al teatrului din România a pus următoarea reozzoluție :

«1 iulie 1888

Se va consulta Societatea dramatică. Consultînd Societatea : se respinge demisia și se acordă doamnei Aristizza Romanescu-Manolescu un concediu de 15 luni cu începere de la 1 iulie 1888. În timpul concediului, d-sa nu va conta la repartizarea cotei părți de socie[tară].
Se va comunica aceasta prin adresă oficială respectivei.

Dir. Gen.
I. L. Caragiale»

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

1853. Spre a completa decorurile şi a le apropia de scena noastră compuind şi executînd o sumă de decoruri în toate genurile şi stilurile precum din piesele: Negru Vodă Basarab, Roma învinsă, Fontăna Blanduziei, Ovidiu, Martial, Pygmalion, şi altele.

Domnul Lobe s-a distins în funcţiunea sa prin talentu şi conduita sa exemplară; Domnia sa a conservat fără leafă şi fără a fi atribuţiunea Dumisale, de la 1860 şi pînă la 1876, maşinăriile Teatrului, şi tot într-aceste condiţiuni a fost Director de maşinării în mai multe rînduri, pentru care servicii a fost onorat cu Medalia Serviciului credincios, clasa I, în anul 1874, septembrie 12. A fost decorat de Majestatea sa Regele cu ordinul de cavaler al Coroanei României prin decretul no. 115, din acelaşi an.

Direcţiunea dar'i eliberează acest act, spre a-i servi ca document la necesităţile sale.

V. [CONCEPT]
Anul 1889,
Aprilie 29

Domnul meu ***,

După apostila D-lui Ministru al Cultelor pusă pe suplica Dv., am onoare a vă comunica că vă dăm teatrul pentru patru pînă la şase reprezentaţii cu trupa des Variétés din Paris, cu preţul de 300 lei pe seară ca locaţiune curată, toate cheltuielile privindu-vă pe Dv.

Răspundeţi, vă rog, că primiţi aceste condiţii.

Director general
Caragiale

VI. [CONCEPT]
[En-tête] ROMANIA
DIRECŢIA GENERALĂ A TEATRELOR Bucureşti 188...

Toţi artiştii care, îndeplinind condiţiunile prevăzute prin Legea Regulamentului Teatrului, doresc a fi angajaţi la Teatrul Naţional pe stagiunea 1889—1890, sunt înştiinţaţi printr-aceasta să-şi depuie cererile d-lor de angajamente Direcţiunei Generale a teatrului în toate zilele de lucru, de la 11 la 4, în interval de la publicarea acesteia pînă la... iunie... a.c.

GIOVANNI PAPINI — ÎNCĂ DOUĂ «SCRISORI INEDITE»

Giovanni Papini a fost, cum se ştie, una din personalităţile culturale care a exercitat o influenţă remarcabilă asupra intelectualităţii europene interbelice, inclusiv în arie românească. Era, într-un anume fel, inevitabil ca efervescenta adolescenţă a lui Mircea Eliade — în contextul caracteristicilor generaţiei tînărului savant român — să fie atrasă de creaţia gînditorului italian. Cel dintîi articol dedicat de Mircea Eliade lui Papini urmărea, într-o tonalitate aproape apologetică, diversele faţete ale Subiectului — filosofie, antropologie, psihologie, pasiunea pentru ştiinţele pozitive, experienţele întreprinse, frămîntările spirituale dominate de setea de certitudini. Finalul textului era urmat de o traducere din Papini[1]. Un alt articol, scris în aceeaşi perioadă, conţinea o concluzie întru totul revelatoare: *«Geniul şi munca să ne îndrituie să aşteptăm de la scriitorul florentin cărţi cu mult mai mari decît cele de pînă acum. Să nu uităm că Papini are prea multe asemănări cu Goethe, ca după perioada de „Sturm und Drang" să nu producă adevăratele şi nepieritoarele capodopere»*[2].

*** Răspuns la cererea lui John Stiefler care solicita închirierea Teatrului Naţional pentru patru reprezentaţii, începînd cu data de 1 mai 1889.

[1] Mircea Eliade, *453 scrisori de dragoste de Giovanni Papini*, în *Ştiu tot*, an I (1925), octombrie, nr. 12, p. 9—10.

[2] Mircea Eliade, *Giovanni Papini*, în *Foaia tinerimii*, 1925, aprilie, 15, nr. 8, p. 118—120.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Mult mai important sînt însă cele trei foiletoane apărute în *Cuvîntul* în decembrie 1926 și ianuarie 1927 dedicate aceluiași subiect. Reținem un pasaj din cel de-al doilea, unde scriitorul italian era considerat un descendent al lui Dante și Michelangelo : *«Nu putea fi mulțumit de broderiile minuscule și artistice, nuanțele dulci, eleganța, sentimentalismul pervertit și senzualismul cald al creațiilor dannunziene. Papini propovăduia operele largi, monumentale, sculptate în stîncă — aspre —pe care numai masculul conștient și biciuit de vîntul înghețat al culorilor le-ar putea îndrăgi (...) Fraza lui Papini e scurtă, categorică, liniară sau învrăjbită și trepidantă ; sau arzînd de adjective — adunate într-un număr înfricoșător, îmbulzindu-se asupra cetitorului și înfiorîndu-l cu o chemare profetică»* [3]. Eliade îi va trimite lui Papini aceste trei texte, însoțite de o scrisoare admirativă. Va primi un răspuns, la care marele nostru scriitor se referă de cîteva ori în memorialistica sa.

Am descoperit nu demult textul respectiv, considerat, pînă acum, pierdut.

În prima călătorie pe care o întreprinde în Italia (aprilie 1927), oprindu-se pentru cîteva zile în Florența, Eliade, îl vizitează pe Papini. Are o interesantă convorbire, publicată în *Universul literar* de sub conducerea lui Perpessicius [4]. În anii următori, scriitorul român va recenza *Gog* [5] și *I testimoni della passione* [6], va face o paralelă între D. Annunzio și Papini [7], prezentarea unei cărți oferindu-i prilejul de a caracteriza întreaga creație a marelui italian, sintetizînd particularitățile fiecărei etape spirituale [8]. Altădată, se va opri asupra unui anumit aspect din opera papiniană [9].

Discutînd traducerea spaniolă a cărții de eseuri a lui Papini *Descoperiri spirituale* [10], Mircea Eliade glosează pe marginea pătrunderii volumelor și ideilor scriitorului florentin în România deceniilor 3—4.

Trebuie menționate și *Amintirile despre Giovanni Papini*, unde reputatul istoric al religiilor evocă cele două întîlniri avute cu scriitorul italian în aprilie 1927 și mai 1953, aceasta din urmă materializată într-un amplu interviu publicat în *Les Nouvelles littéraires* (9 martie, 1954). Întâ descrise de memorialist ultimele clipe din viața autorului cărții *Un om sfîrșit*, după atacul de paralizie suferit : *«Singură una din nepoatele lui izbutea să descifreze gîndirea — tot atît de clară și de îndrăzneață — în șirul acela de gemete și sunete inarticulate la care era redusă vorbirea lui Papini. De-atunci a început lunga și atroce lui agonie, care a însemnat, fără îndoială, una din paginile cele mai extraordinare ale biografiei lui spirituale. După mărturisirile prietenilor, care l-au văzut atunci, niciodată figura lui Papini n-a avut o expresie mai senină și mai împăcată ca în acele lungi săptămîni și luni cînd, ținuit pe scaun, nemaiputînd să scrie, nici să vorbească, aștepta întîlnirea cu Dumnezeu»*.

Au fost publicate pînă acum trei scrisori ale lui Papini către Mircea Eliade, în *Cahier de l'Herne*, reproduse și în revista *Secolul XX*. Încredințăm acum tiparului alte două scrisori inedite. Cea dintîi, datată 8 martie 1927 și aflată în arhiva din București a scriitorului, este scrisoarea despre care am vorbit ceva mai înainte. Cea de-a doua, aflată în arhiva personală a lui Mircea Eliade, ne-a fost pusă la dispoziție, în fotocopie, de savantul român în cursul unei întrevederi avute la Paris în septembrie 1985. Aceste două documente confirmă o dată mai mult prețuirea reciprocă dintre aceste două spirite enciclopedice ale secolului XX.

Mircea HANDOCA

---

[3] Mircea Eliade, *Giovanni Papini. Douăzeci și trei de cărți*, în *Cuvîntul*, an III (1926), decembrie 22, nr. 643, p. 1

[4] Mircea Eliade, *De vorbă cu Giovanni Papini*, în *Universul literar*, 1927, mai 7, nr. 19 p. 291—292.

[5] *Papini și Gog*, în *Cuvîntul*, 1932, ianuarie 3, nr. 2407, p. 1—2

[6] *Martorii sfintelor patimi*, în *Cuvîntul*, 1938, februarie 21, p. 2

[7] Vezi *Vremea*, an XI (1938), martie 20, nr. 530, p. 3.

[8] *Italia lui Giovanni Papini*, în *Universul literar*, 1940, ianuarie 20, p. 1.

[9] *Papini istoric al literaturii italiene*, în *Revista Fundațiilor Regale*, an IV (1937), octombrie, nr. 10, p. 175—180.

[10] *Descumbrimientos espirituales*, în *Indreptar*, an II (1952), martie nr. 4, p. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

I

3. Via Vico, Florence (21)

8 mars 1927

Cher ami inconnu, il n'est pas nécésaire (sic) de connaître le roumain pour deviner votre enthousiasme. Un de vos compatriotes sur lequel je comptais a (sic) disparu, mais je ne veux encore retarder mes remerciements.

Etes-vous bien sûr qu'il *y* ait quelque chose de bien admirable dans mes livres ? Vous êtes jeune, vous êtes étudiant (helas !) et vous avez choisi la plus decevante des sciences imaginaires. Ce sont surtout de motifs pour vous vérifier de vos admirations.

Soyez sûr, en attendant, que je n'ai exprimé la centième partie de ce que j'ai rêvé et voulu.

L'admiration des jeunes est un terrible reproche — et si je vous pardonne, vous allez croire que c'est de l'orgueil déguisé.

Mes livres d'antan je m'en souviens très peu : je vis avec l'oeuvre nouvelle à laquelle je pense depuis vingt ans et à laquelle je suis en train de travailler ces jours-ci. C'est le confession générale des hommes à Dieu — c'est un tableau effrayant et douloureux de la vie — de toute la vie.

Croyez à la reconnaissance de votre bien dévoué

Giovanni Papini

Les livres dont vous me parlez ne seront pas réimprimés. Mais le „Polemiche Religiose" sont encore en librairie.

II

10. Via Guerozzi, Firenze

le 2 Juin 1952

Mon cher Eliade, c'est le 17 de mai que vous m'avez fait l'honneur et le plaisir de venir me voir. Vous m'avez dit, en sortant, que vous étiez à la veille de rentrer à Paris. Vous m'avez promis de m'envoyer votre dernier livre et une notice sur Huersezie, la femme diable.

Quinze jours sont passés et rien n'arrive — pas même un mot ! Je commence à être troublé par le doute. Peut-être mes opinions vous ont froissé ? J'ai manqué à quelque loi de l'amitié ? Ca me semble impossible, incroyable. J'étais si heureux de vous revoir, de vous entendre parler, de sentir encore si proche votre affection !

Ressurez donc avec deux lignes, votre fidèle affectionné

Giovanni Papini

I

3, Via Vico, Florența

8 martie 1927

Dragă prieten necunoscut, nu este nevoie să cunoști limba română pentru a deslușì entuziasmul dvs. Unul dintre compatrioții dvs. pe care contam a dispărut, însă nu vreau să mai întîrzii cu mulțumirile mele.

Chiar sînteți sigur că este ceva de admirat în cărțile mele ? Sînteți tînăr, sînteți student (vai !) și ați ales cea mai înșelătoare dintre științele imaginare. Sînt, oricum, motive spre a vă proba admirația.

Fiți sigur, în așteptare, că eu n-am exprimat nici a suta parte din cele ce am visat și voit.

Admirația celor tineri este un teribil repros — și dacă vă iert, veți crede că o fac dintr-un orgoliu mascat.

Despre cărțile mele de altădată îmi aduc aminte foarte puțin ; trăiesc cu noua operă, la care gîndesc de douăzeci de ani și la care lucrez în aceste zile. Este mărturisirea totală a omului către Dumnezeu — este un tablou înspăimîntător al vieții — *al întregii vieți*.

Fiți sigur de recunoștința devotatului dvs. tră

Giovanni Papini

Cărțile despre care îmi vorbiți nu vor fi retipărite. *Polemiche religiose* se mai găsește încă în librării.

II

2 iunie 1952

10 Via Guerrozzi, Florența

Scumpul meu Eliade, la 17 mai mi-ați făcut onoarea și plăcerea de a mă vizita. Mi-ați spus la plecare că sînteți în ajunul întoarcerii la Paris. Mi-ați promis, la plecare, că-mi veți trimite ultima dvs. carte și o notiță despre Huersezie, femeia diavol.

Au trecut cincisprezece zile și n-am primit nimic — nici măcar un cuvînt ! O îndoială începe să mă neliniștească. Poate că părerile mele v-au supărat ? Am greșit cu ceva față de vreuna din legile prieteniei ? Mi se pare imposibil, de necrezut. Eram atît de fericit să vă revăd, să vă aud vorbind, să simt încă atît de aproape afecțiunea dvs. Liniștiți-mă deci cu cîteva rînduri, cu fidelă afecțiune al dvs.

Giovanni Papini

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

DEBUTUL POETIC AL LUI AL. O. TEODOREANU

Istoria literară fixează debutul poetic al lui Al. O. Teodoreanu în anul 1919, cu poezia *Din umbră*, în revista ieșeană *Însemnări literare*, nr. 15. Indicarea debutului ca întîmplat în *Însemnări literare*, intermezzo de război al *Vieții românești*, apare și într-un *curriculum vitae* întocmit de scriitor în 1959, în care acesta notează că este «*prezent în literatură de 40 de ani, debutînd (1918 ?) în* Însemnări literare, *revistă scoasă de M. Sadoveanu și G. Topîrceanu*».

În realitate, prima semnătură tipărită îi apare în vara anului 1916, cu foarte puțin înaintea plecării sale pe front, în ziarul *Capitala*, nr. 11, sub poezia *Iubirea mea*. Sonet al dragostei neîmpărtășite, tutelat de o strofă din poemul lui Baudelaire *La Beauté*, *Iubirea mea* provine, așa cum va adăuga în P.S.-ul unei scrisori către Cezar Petrescu, datată 15 august 1921, «*din vechile caiete*» din care, la această dată, ardea «*zilnic aproape*», într-atît se simțea «*despărțit de ele*».

IUBIREA MEA

Car j'ai pour fasciner ces dociles amants
De purs miroirs qui font choses plus belles
Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles.

Charles Baudelaire

Privirea ta e recea ghilotină
Ce-și lasă c-o superbă nepăsare
Tăișul lamei sale, sclipitoare,
Pe sufletele care i se-nchină,

Un cer pe înserat și-a pus seninul
În ochii tăi, de-a pururi să le dea,
Stăpîn pe-albastra lor spendoare,
«spleen»-ul.

Privirea ta e cupă de morfină,
Cînd, sub melancolii crepusculare,
Topită-n boabe de mărgăritare,
Își picură tristețea ei divină.

Și-n apa lor cu profunzimi de mare,
Va plînge vecinic trista-i melopee
Iubirea mea, ca un apus de soare.

A urmat, în nr. 16 al aceluiași ziar, *Et în Arcadia ego*, tot un sonet, și, în 1919, înaintea poeziei menționate, fabula *Măgarii și libertatea* și crochiul *Coincidențe*, o «*cronică rimată*» după modelul «*cronicilor vesele*» ale lui G. Topîrceanu. Reproducem în continuare textul sonetului menționat:

ET IN ARCADIA EGO

...Și chipul lui hidos, pe care anii
Și-au încrustat satira lor ostilă,
S-a contractat cînd gingașa copilă
L-a alungat disprețuindu-i banii.

Căci fu cel mai superb amant alt-dată
...Și-i defilează-n mintea detracată
Cortegiul trist al fostelor amante.

Îi scînteiară groaznic ochii stranii
Și în oglindă își privi cu milă
Făptura gîrbovită și senilă
Căzută în ispitele Satanii.

...Și-a plîns cumplit bătrînul fante
În care se trezise donjuanul,
C-așa-i fu scris să-și termine romanul.

Numai voința proprie de a se considera intrat în lumea literelor prin paginile unei anumite publicații și într-un anume an ar putea fi o explicație a aprecierii primelor versuri proprii — catrene, madrigaluri, epigrame — drept compoziții «*proaste*», apărute în «*reviste și mai proaste*» și, de-a lungul timpului, a repudierii lor repetate[1].

Rodica PANDELE

[1] Cf. *Debutul meu*, în vol. *Mici satisfacții*, București, Editura *Cartea Românească*, 1931, p. 141.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CLARIFICĂRI EDITORIALE LA «JURNALUL» LUI GOGA

Continuăm publicarea «jurnalului politic» inedit al lui Octavian Goga, din care, așa cum arătam și în numărul trecut, s-au mai tipărit însemnările din zilele 26 martie (parțial), 31 martie și 1 aprilie 1931, în volumul Pagini noi, 1967 *(îngrijit de Veturia Goga) și însemnarea din 13 aprilie 1931 (de către Dan Brudașcu, în* Orizont, *nr. 5 din 3 febr. 1984). Redactat în focul evenimentelor și din magma pasiunilor politice, jurnalul, deși dictat de Goga secretarului său Eugen Demetriu între 21 martie și 16 mai 1931 (doar zece pagini din însemnări poartă autograful lui Goga) se constituie într-un veritabil document istoric și sufletesc, ce oferă o secțiune revelatoare asupra politicii românești interbelice. Desigur, nu din partea unui autor imparțial, ci a unuia dintre politicienii adînc ancorați în acțiune și realitatea momentului* [1].

Ioan ȘERB

P.S. *Numărul de față al revistei se afla sub tipar, cînd, în* Săptămîna culturală a capitalei *(nr. 14/799 din 4 aprilie a.c.), la rubrica «Aveți cuvîntul», tînărul publicist Dan Brudașcu — care, în ultimii ani, se tot căznește să tipărească fragmente de texte culese din arhiva Muzeului memorial «Octavian Goga» de la Ciucea — se erijează, acum, în deplin cunoscător și vajnic apărător al întregii moșteniri manuscriptice și memoriale lăsate de Veturia Goga. Despre eforturile editoriale depuse de Dan Brudașcu — pe care l-am cunoscut chiar în anii în care mă preocupam de stabilirea textului după manuscrisul original — știam de mai multă vreme, autorul însuși amintindu-mi-le într-o scrisoare prin care, de altfel, îmi solicita sprijinul în acest sens. Cît despre multele greșeli și omisiuni existente în* textele *publicate de Dan Brudașcu (texte care, în fapt, sînt copii dactilografiate neconfruntate cu manuscrisele) voi vorbi în curînd, făcînd îndreptările de rigoare.*

Dan Brudașcu insinuează că eu nu aș fi copiat manuscrisul după original, bazîndu-se pe un argument într-u totul fragil : grija pe care o avea văduva poetului pentru păstrarea cu sfințenie a lucrărilor inedite ale lui Goga, ca și a corespondenței primite de acesta. Ce aș putea să adaug mai mult la faptul că, în vara anului 1970, am copiat — e drept, fără consimțămîntul lui Dan Brudașcu — manuscrisul Însemnărilor zilnice, *pe care l-am dactilografiat în vara anului următor, colaționîndu-l apoi cu originalul ? Tot în 1971 am făcut, împreună cu Veturia Goga, o ofertă pentru tipărirea acestui* Jurnal *către editura «Cartea Românească», unde, de altfel, s-a și încheiat un contract, în același an, semnat de Marin Preda. La întrebarea aparent «naivă» și nevinovată, chipurile, de ce încredințez abia acum tiparului documentul, pot răspunde că întîrzierea nu-mi aparține, întregul material făcînd, în timp, obiectul mai multor oferte la revistele* Manuscriptum *și* Steaua : *pretutindeni aceleași — să le zic — nu reticențe, poate nici ezitări, ci pur și simplu amînări* sine die. *Oricine a văzut manuscrisul* Însemnărilor zilnice *și este familiarizat cu scrisul lui Goga poate constata lesne că jurnalul a fost* dictat *de către autor, fapt certificat atît de mărturiile Veturiei Goga, cît și de cele ale secretarului acestuia, Eugen Demetriu. În ce privește nedumerirea lui Dan Brudașcu referitoare la faptul că-mi este cunoscută dispariția mss. original al Jurnalului politic al lui O. Goga, este suficient a-i recomanda să-și recitească propriul articol din* Orizont *(nr. menționat mai sus), din care reținem : «manuscrisul original al jurnalului a dispărut în condiții rămase neelucidate». Celelalte nedumeriri (datorate și neatenției cu care Dan Brudașcu a citit prezentarea mea) își vor primi răspunsul cuvenit pe parcursul editării* Jurnalului, *în paginile revistei ce ne găzduiește.* (I.Ș.)

---

[1] *În acest sens ni se pare interesantă însemnarea secretarului Eugen Demetriu din capitolul* Octavian Goga și Restaurația *(cf.* Amintirile *lui E. Demetriu, în mss.) : «Goga s-a situat printre cei dintîi care și-au dat seama de inutilitatea oricărui gir moral sau politic ce i s-ar mai fi acordat lui Carol II. Călcarea tuturor angajamentelor cu și le luase pe „cuvînt de onoare" și care-i înlesnise acceptarea pe tronul țării, precum și conținutul numeroaselor convorbiri purtate împreună, constituiau tot atîtea motive de descurajare și deziluzii pentru Octavian Goga, cînd se întorcea din audiențele avute la regele Carol II. Conținutul amănunțit al acestor convorbiri și al concluziilor trase pe urma lor în fel urite prilejuri, sînt consemnate și redate aproape „ad litteram" într-o serie de caiete-manuscrise ale subsemnatului, redactate sub dictarea pe care Goga mi-o făcea zilnic asupra evenimentelor cotidiene, și de care am mai vorbit — îndeosebi între anii 1930—1935. Din nefericire, aceste caiete nu mai sînt în posesia mea și dacă ele vor apărea vreodată și vor putea fi cercetate de cei interesați — istoriografia politică românească va avea numai de cîștigat. De remarcat este însă — cu privire la lipsa de popularitate a fostului rege Carol II — reflecția însăși a reginei văduvă (văduvă a lui Ferdinand, regina Maria, mama lui Carol II), reflecție făcută în fața lui Octavian Goga la Palatul Cotroceni, foarte scurtă vreme după actul restaurării (cred că nici o lună) : „Ați făcut — toți care l-ați sprijinit pe Carol să revină în țară — o imensă greșeală. E un om incorijibil, ingrat, lipsit de caracter, și veți regreta cu toții concursul ce i l-ați oferit. Dintre cei dintîi vei fi d-ta Goga. Voi nu-l cunoașteți, dragă Goga, numai patru persoane l-au cunoscut cu adevărat. Doi din aceștia au murit : regele Ferdinand și I. I. C. Brătianu, iar ceilalți doi mai sînt în viață *(la vremea aceea — n.n.)* : eu și Barbu Știrbey"».*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CRONICA EDIȚIILOR

Varlaam, OPERE, *Răspunsul împotriva Catihismului calvinesc*, Ediție critică, studiu filologic și lingvistic de Mirela Teodorescu, București, Editura Minerva, 1984, 231 p. + facsimile.

De personalitatea lui Varlaam sînt legate cîteva momente de semnificație majoră pentru cultura românească, între care și acela al susținerii curentului de luptă declanșat împotriva presiunilor exercitate în Transilvania pentru atragerea românilor la alte confesiuni religioase și, implicit, spre deznaționalizare.

Misiunea de a difuza prin scris, în slovă românească, riposta soborului celor două țări — Moldova și Țara Românească — față de încercările prozelitismului calvin îi revine mitropolitului Varlaam și se materializează în lucrarea polemică intitulată *Cartea carea să cheamă Răspunsul împotriva Catihismului calvinesc*. El își axează replica pe combaterea cu vehemență a tuturor dogmelor calvine, cărora le opune, printr-o atitudine deschisă, specifică spiritului românesc, principiile fundamentale ale ortodoxiei. Pentru a-și atinge țelul, Varlaam se adresează, ca un adevărat umanist convins de unitatea noastră de neam și de limbă, românilor de pretutindeni : *«iubiți creștini și cu noi de un neam român... ce sînteți cu noi într-o credință...»* (Predoslovie, f. I r). Apelul său la toți coreligionarii, în vederea apărării integrității noastre spirituale, devine un imperativ al vremii, ce contribuie la întărirea conștiinței naționale. Prin scopul propus, prin informația bogată, prin ideile edificatoare și sensurile nobile ce le comportă, cartea se înscrie în curentul umanist al unei exemplare epoci de cultură. Ea ne înfățișează istoria într-un anumit spațiu și timp, ne revelează apartenența la un tip de tradiție, ne dezvăluie spiritualitatea noastră specifică. Scrierea lui Varlaam face parte dn salba de monumente ale trecutului și aducerea ei la lumină pentru generațiile de azi, formate în sensul venerării valorilor tezaurului nostru spiritual, se impune ca o necesitate.

Privită din această perspectivă, publicarea de către Editura Minerva, în seria *Opere*, în condiții grafice deosebite, a cărții mitropolitului Varlaam *(Răspunsul împotriva Catihismului calvinesc*, constituie un act de cultură de excepție. Inițiativa de a o oferi specialiștilor și publicului larg o ediție critică corespunzătoare exigențelor filologice moderne îi aparține Mirelei Teodorescu. Criteriile ce au stat la baza alegerii spre editare a acestui text, din multitudinea de materiale din secolul al XVII-lea rămase încă în umbră, au fost de natură culturală și literară (acesta fiind primul text polemic redactat în limba română) și de natură lingvistică (prin «selecția» mijloacelor lingvistice operate de Varlaam). Rezultă de aici că *Răspunsul împotriva Catihismului calvinesc* are o dublă valoare : pe de o parte, el completează tabloul cultural românesc din secolul al XVII-lea, pe de alta, constituie un document de limbă. În consecință, cartea se adresează atît cercetătorilor literari, cît și lingviștilor.

Ediția Mirelei Teodorescu este concepută în patru secțiuni : *studiu filologic* și *studiu lingvistic* (subdivizate în capitole unitare-tematic), *textul* propriu-zis aparținînd lui Varlaam și *reproducerea facsimilelor* tipăriturii de la 1646.

Ampla și competența *Introducere*, ca și *Nota asupra ediției* de altfel, expun pe larg diferitele probleme ridicate de cartea lui Varlaam.

Posedînd o temeinică pregătire în domeniul medievisticii românești, utilizînd, în mod critic, un vast material bibliografic de specialitate, autoarea recompune

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cu scrupulozitate, într-un capitol de sinteză cu care debutează studiul filologic, *cauzele* ce l-au determinat pe Varlaam să redacteze *Răspunsul împotriva Catihismului calvinesc*: descoperirea în biblioteca eruditului Udriște Năsturel a *Catehismului calvin* tipărit în Transilvania în 1642, cu prilejul călătoriei lui Varlaam la Târgoviște; acțiunea de calvinizare a românilor din Ardeal; apariția confesiunii de credință ortodoxă în 1643, atribuită patriarhului din Constantinopol, Chiril Lucaris; tipărirea expunerii sistematice a dogmelor ortodoxe de către Petru Movilă în *Mărturisirea ortodoxă*, 1645; cadrul social, politic și religios al secolului al XVII-lea din unele țări, caracterizat prin înflorirea *Reformei*.

În urma unei cercetări cu caracter sociologic (după criteriul interesului manifestat față de carte) și critic (după criteriul frecvenței informațiilor despre carte) întreprinse — pentru prima oară — cu privire la *integrarea* operei lui Varlaam în ansamblul cultural și literar al epocii, autoarea studiului observă că aceasta nu s-a bucurat de prea multă atenție pînă în prezent. Cauzele interesului scăzut suscitat de carte nu țin, după părerea autoarei, de valoarea minoră a textului, ci de descoperirea tîrzie a exemplarului unic (1903), de dificultatea de a intra în contact cu copia manuscrisă a lui Grăjdean (1665), de conținutul, cu precădere teologic, al cuprinsului.

Dacă pînă în prezent se știa că exemplarul unic (dăruit Academiei Române în 1903 de Vasile Mangra, astăzi aflat în colecția de cărți vechi a BAR sub nr. 48) beneficiază de două copii (una a lui Grăjdean, aflată în colecția de manuscrise a Bibliotecii Filialei Academiei R.S.R. din Cluj-Napoca și cealaltă aflată — după afirmația lui T. Bodogae — în Biblioteca Széchényi din Budapesta), autoarea atrage atenția asupra inexactității informației, arătînd că *aceasta ultimă copie nu există*.

Editoarei îi datorăm *descripția comentată* a cărții (format, nr. file, nr. caiete, rînduri de pagină, dimensiunea distanței dintre rînduri, colontitlurile, notațiile marginale, tipurile de litere folosite, zațul întrebuințat, motivele ornamentale, cerneala și hîrtia ce au stat la îndemîna tipografului), precum și unele ipoteze (emise pe baza datelor oferite de două lucrări apărute la Mănăstirea Dealu în 1644 — *Evanghelia învățătoare* — și în 1647 — *Imitatio Christi*, în versiune slavonă) privind numele tipografului sau tipografilor ce ar fi fost posibil să imprime textul lui Varlaam: Proca Stanciovici / Proca Stanciulovici *«croitor din Rimnicul de la Ocnele Mari»* și / sau Tudor Dumitrovici / Teodor Dumitrievici *«sîrb din Rimnicul de la Olt»*.

Axîndu-se pe rezultatele cercetărilor anterioare întreprinse de Ion Bianu, Dan Simonescu, Al. Rosetti, Boris Cazacu, Liviu Onu, Ion Gheție și lărgind aria de invesigații prin studiul fonetic al limbii textului, prin cel al caracterelor tipografice și al ornamentelor din carte, al filigranului și hîrtiei, autoarea ediției aduce argumente noi, științific fundamentale, în sprijinul ideii de *localizare* a imprimării *Răspunsului* lui Varlaam la *Mănăstirea Dealu*.

În pofida faptului că unii cercetători (P. P. Panaitescu, S. Pușcariu, A. Sacerdoțeanu) au opinat pentru *datarea cărții* în 1647, conform notiței slavone de pe copia manuscrisă, Mirela Teodorescu se situează pe poziția celor ce susțin ca dată a apariției acesteia *anul 1645*, aducînd, în acest sens, argumente solide, între care și acela al datării existente pe foaia de titlu din unicul exemplar tipărit, cunoscut pînă în prezent.

Dată fiind existența a trei cărți polemice anterioare *Răspunsului* lui Varlaam, al căror fond comun rezidă în ideea de luptă împotriva calvinismului (P. Movilă, *Mărturisirea ortodoxă*, 1645, *Catehismul slav*, Iași, 1642, *Spunerea legiei ca răspuns*, Transilvania, 1640—1644), editoarea găsește oportună realizarea unui demers comparatist minuțios care relevă *originalitatea* modului de structurare a *argumentației* din scrierea lui Varlaam în raport cu celelalte.

Odată elucidată problema posibilelor «modele», autoarea își propune un nou obiectiv: acela al identificării *surselor* folosite de Varlaam. Pentru aceasta a cercetat comparativ versiunile citatelor folosite de Varlaam din *Evanghelie* și din *Faptele Apostolilor* cu cele corespunzătoare din *Tetraevanghelul* lui Coresi, *Evangheliarul* manuscris de la Războieni (Iași, 1709), *Apostolul* lui Coresi și versiunea moldovenească a *Apostolului* din secolul al XVII-lea (din ms. 1252 BAR) și *Cazania* lui Varlaam din 1643. Astfel autoarea a descoperit că la baza citatelor biblice din *Răspuns* se găsește o versiune de tipul celor moldovenești, evidențiind că și față de acestea Varlaam și-a permis unele libertăți.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În sfîrșit, în rigurosul studiu filologic autoarea emite și unele ipoteze cu privire la *difuzarea* cărții lui Valaam. Argumentele aduse în sprijinul afirmației că scrierea s-a răspîndit atît printre românii ardeleni, cît și printre locuitorii altor provincii, se bazează pe urmărirea cu acribie a circulației cărții în diverse provincii românești (unicul exemplar cunoscut a aparținut preotului din satul Budureasa de lîngă Beiuș; primele semnalări despre carte au apărut în lucrările ardelenilor S. Micu și Șincai; copia lui Grăjdean a fost găsită în 1884 între cărțile lui I. Mihályi de Apsa, de unde a fost adusă la Blaj).

La baza întreprinderii *grafiei* din *Răspunsul* lui Varlaam — ce deschide cea de a doua secțiune a lucrării — autoarea a ținut seama de o multitudine de criterii (valoarea literelor în alfabetul slavon, configurația graiurilor românești vechi, situația din graiurile românești de astăzi, particularitățile regionale și tradiționale ale grafiei chirilice românești) precum și de unele texte tipărite în secolul al XVII-lea ce au fost privite comparativ (*Cazania* lui Varlaam, 1645, *Viețile Sinților*, *Psaltirea în versuri* de Dosoftei, 1645, *Paraclisul născătoarei de Dumnezeu* — atribuită de unii cercetători tot lui Varlaam, 1645). Cercetarea exhaustivă a inventarului de semne chirilce (slove, grupuri de slove, semne diacritice — accent, paieric, spirit lin —, a suprascrierii, a punctuației și abrevierilor), analiza probă a elementelor caracteristice *foneticii* din textul lui Varlaam (conform criteriului clasificării sunetelor după natura lor articulatorie), studiul minuțios al *formelor morfologice* folosite de acesta (grupate în funcție de părțile de vorbire stabilite în gramatica tradițională), excerptarea judicioasă a *construcțiilor* sale *sintactice* (semnalînd mijloacele folosite pentru exprimarea raporturilor de coordonare și subordonare), cît și examenul riguros științific al elementelor specifice *lexicului* din *Răspuns* (notînd seriile sinonomice întîlnite, repartizînd cuvintele pe criteriul etimologiei și al formării), relevă cititorului de astăzi o imagine de ansamblu, pe cît posibil corectă, a limbii lui Varlaam, care reflectă vorbirea moldovenească a epocii, în ciuda tipăririi cărții în Muntenia.

Cea de a treia secțiune cuprinde *textul* propriu-zis al *Răspunsului*, ce reproduce fidel — prin transcriere interpretativă — pe cel al exemplarului tipărit în 1645. La sfîrșit se adaugă, în notă, textul ultimei (sau ultimelor) file pierdute din exemplarul tipărit, după copia manuscrisă păstrată la Cluj-Napoca.

Principiile ce au stat la baza realizării ediției sînt menționate în *Notă asupra ediției*. Reține atenția faptul că se publică și notele marginale din *Răspuns*. Cuvintele slavone din text au fost transcrise cu litere latine după normele lucrărilor de slavistică. Autoarea corectează erorile tipografice, intervine în punctuația și ortografia textului, evidențiază prin ghilimele textul citat de cel original, pune în lumină slovele omise din text, cele ce nu se mai pot citi sau cele suprascrise, întregește cuvintele abreviate. În note de subsol sînt indicate corecturile operate.

Includerea, în capitolul *Lexicul*, a tuturor cuvintelor din textul lui Varlaam care prezintă sensuri diferite față de cele de azi, atrage după sine omiterea *glosarului*. De asemenea, lipsește obișnuita *bibliografie*, întrucît notele cuprinzătoare de la subsolul studiilor conțin trimiteri bogate la cele mai importante lucrări de specialitate ce privesc *Răspunsul*.

Ultima secțiune — cea a *facsimilelor* — înfățișează cititorilor, filă cu filă, *Răspunsul împotriva Catihismului calvinesc*, tipărit în 1645 la Mănăstirea Dealu.

Ediția se recomandă de la sine. Pentru prima dată, ea aduce la lumină, în mod riguros științific, cel dintîi text polemic redactat în limba română de mitropolitul Varlaam.

Se știe însă că, pentru studiul istoriei literaturii române, importanța scrierii lui Varlaam constă nu numai în contribuțiile filologice ș§ lingvistice menționate mai sus, ci și în examenul axiologic al virtuților de artă literară ale textului. De aceea, s-ar fi cuvenit, după părerea noastră, ca autoarea să analizeze și expresia artistică izvorîtă din limbajul viu al poporului, proprie caracterului polemic al lucrării, cît și acele elemente din planul ideatic ce fac ca scrierea lui Varlaam să fie structurată pe conceptele dominante ale secolului al XVII-lea.

Dincolo de necesitatea împlinirii și a acestui deziderat, putem opina că, prin rigoarea științifică a textului în transcriere latină, a înfățișării fidele a facsimilelor, prin originalitatea ipotezelor, a demersului critic, în general, ediția Mirelei Teodorescu reprezintă o contribuție importantă la exegeza marelui cărturar român, la înțelegerea mai aprofundată a unui moment semnificativ al spiritualității românești.

Liliana BOTEZ

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dinu Pillat, *Tinereţe ciudată. Moartea cotidiană. Jurnalul unui adolescent*, Ediţie îngrijită, prefaţă şi bibliografie de Monica Pillat, Bucureşti, Editura Minerva, 1984, 250 p.

Emoţionant şi necesar act de restituire a unei personalităţi literare interesante, dacă nu chiar singulare, volumul recent publicat de Editura Minerva adună, pentru prima oară laolaltă, paginile epice semnate de Dinu Pillat : romanele Tinereţe ciudată *şi* Moartea cotidiană, *precum şi* Jurnalul unui adolescent, *rămas pînă acum închis în coloanele revistei* Albatros *din 1941. Această culegere integrală a prozei lui Dinu Pillat oferă cititorilor — aşa cum o spune îngrijitoarea ediţiei, Monica Pillat, fiica scriitorului — «posibilitatea de a urmări şi înţelege nu numai conturarea unei identităţi artistice, dar şi evoluţia unei viziuni existenţiale asupra literaturii». Romane de tinereţe, cu unele inevitabile stîngăcii, pe care editoarea s-a străduit să le înlăture printr-o strictă respectare a adnotărilor făcute de autor în vederea republicării, cele trei titluri reunite (pe copertă) sub acela, simbolic, al debutului editorial —* Tinereţe ciudată *— îl recomandă pe scriitorul atras de mutaţiile romanului modern, neliniştit introspectiv, pentru care actul creator se constituia ca o «expediţie spre cunoaşterea cu orice risc a sinelui».*

Arta a fost pentru Dinu Pillat o formă a vieţii, el a trăit indirect — cum o mărturisea — prin personajele cărţilor pe care le-a citit sau le-a scris, conştient, totodată, de superioritatea vieţii reale şi de răspunderea sa culturală din perspectiva căreia avea datoria să dinamiteze vetustele convenţii literare şi să opteze pentru estetica autenticităţii. «Sentimentul prezentului — *sublinia Dinu Pillat* — este realitatea cea mai imperioasă, singura certitudine, poate unica dovadă că existăm în tiparele unei contingenţe».

Personajele din Jurnalul unui adolescent *şi* Tinereţe ciudată *(publicat în 1943) sînt nişte răzvrătiţi anarhici împotriva inerţiilor şi rutinei, contestînd banalitatea ucigaşă şi stereotipiile, alterarea visului, degenerarea şi trădarea idealurilor.* «Să nu ajungem niciodată acel clasic om matur, rigid, încuiat, gol, şablonat de prejudecăţi burgheze», *îşi jură, la banchetul de adio, foştii liceeni, pregătindu-se să pornească la asaltul propriului destin. Prin intermediul lui Sergiu Antim, din* Tinereţe ciudată, *nemulţumit de cuvintele înşirate pe hîrtie* («lipsite de sonoritatea vieţii») *şi de mînuirea eroilor săi (care vor să se vindece de* «ulcerul plictiselii cotidiene» *şi de tragicul existenţei evadînd în aventuri-limită), scriitorul conchide :* «aşadar, realitatea trăită nu poate să fie plagiată în scris».

Cel mai rezistent, din punct de vedere estetic, amintind prin viziune de «greaţa» existenţială a lui Sartre şi de Străinul *lui Camus, este romanul* Moartea cotidiană, *care realizează, într-o suită de secvenţe cinematografice, cu severitate, detaşare şi economie de mijloace, imaginea tragic-grotească a unei lumi sordide, o mică burghezie aflată — în preajma celui de al doilea război mondial — în ireversibil proces de anchilozare, de alienare şi de descompunere, de agonizare socială şi vid sufletesc. Sub influenţa lui Joyce, timpul romanului este concentrat la întinderea unei zile şi a unei nopţi (27 februarie 1937) din viaţa familiei unui ratat profesor de liceu. Utilizînd modalitatea fragmentării şi a contrapunctului, decupajul cinematografic şi compoziţia discontinuă, Dinu Pillat e atent, totodată, la tonalitate, apăsînd pe pedala grotescului şi parodicului, atunci cînd se simte ameninţat de alunecarea pe panta înduioşării patetice.*

Chiar dacă, odată cu Moartea cotidiană *(apărut în 1946) şi cu încă un roman, pierdut, Dinu Pillat a abandonat încă din deceniul cinci, fără revenire, proza beletristică, el rămîne, şi pe terenul criticii şi eseisticii pentru care a optat — ca biograf şi interpret al scriitorilor către care îl orienta magnetismul afinităţilor structurale sau curiozitatea pentru «cazurile» insolite — portretistul lapidar, creatorul tipic al secolului XX,* «care trăieşte drama cunoaşterii odată cu personajele sale».

Este ceea ce a reuşit să pună în lumină, în prefaţa volumului, cu o vibrantă şi înfiorată sensibilitate, Monica Pillat, realizînd şi interesante filiaţii dinspre personajele fictive înspre cele reale şi sesizînd simetria de răzvrătire a acestora împotriva convenţionalismului rigid şi a formulelor literare dogmatice. În portretizarea «personajelor»-scriitori din volumele Mozaic istorico-literar *(1969 şi 1971) şi* Itinerarii istorico-literare *(1978), ca şi în micromonografia* Ion Barbu *(1969 şi 1982), Dinu Pillat a împrumutat de la profesorul său, stimat şi iubit, G. Călinescu, curajul de* «a trece cu dezinvoltură — *cum spune Monica Pillat* — graniţa care desparte critica literară de roman».

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Pasiunile sale de istoric și critic literar sînt statornice, scriitorii «aleși» îi rămîn permanent aproape. Între aceștia, Esenin («haimana cu geniul liric» *și* «sensibilitate de primitiv»), *în care viața* «urla cu un lup flămînd») *și Dostoievski (cu* «galeria halucinantă» *a personajelor sale, care deschid* «perspective originale și patetice, marilor probleme ale vieții»). *Din paginile* «stranii prin excelență, în exarcerbarea sensitivă și nervoasă» *ale lui M. Blecher,* «scriitor de o singularitate memorabilă», «intelectual efervescent», *Dinu Pillat desprinde, preferențial și adacveat propriilor preocupări romanești,* «senzația amețitoare a neantului ascuns în banalitatea aspectelor de viață». *Consemnînd* «patetismul funambulesc, de bufon shakespearean» *din debutul liric al lui Emil Botta, criticul se simte solidar cu poetul-actor,* «mare halucinat romantic», «bîntuit de un demon al neliniștii». *Tabloul de ansamblu asupra poeziei lui Ion Barbu este, deopotrivă, o dovadă a abordării acesteia de către un pasionat și deplin cunoscător, dar și a dorinței de a le înlesni cititorilor pătrunderea în miezul ei ermetic și totodată iradiant. În Topîrceanu, Dinu Pillat vede un complex* «personagiu de nuvelă hoffmannească», *după cum poetul Geo Dumitrescu îi apare, în fantezismul său acidulat, ca un* «Laforgue valah, însă copil în spirit al sec. XX». *Lucian Blaga îi devine poetul de căpătîi — cum mărturisește — pe care-l recitește fără sațiu, tulburat de fiorul transcendentului. La G. Călinescu, venerat ca un zeu tutelar, îl fascinează* «spectacolul oferit de procesul de gîndire al acestui om care înțelegea să descopere totul», «cînd poelmic, cînd liric, cînd fantast», «cu un demon al contrazicerii care nu îl părăsea nici o clipă, frenetic în ideație». *Predilecția pentru portretizare, care îmbină mobilitatea de spirit, intuiția psihologică, cu o minuțioasă aplicare la obiect, se acordă cu o sobrietate stilistică evidentă și cu o distribuire concentrată și metodică a informațiilor. Interesat, la modul major, definitoriu, de aspectul memorialistic, Dinu Pillat urmărește mai ales plasarea scriitorului cercetat, a omului și a operei sale, în contextul epocii, îmbogățindu-și util exegeza cu considerații despre mediul literar respectiv. Un obiectiv urmărit cu tot atîta stăruință este descifrarea unor sensuri, mereu actuale, ale creației autentice.*

Scriind, în genere lapidar, medalioane monografice, studii și articole de mică întindere, dar solid elaborate, despre — în afară de scriitorii deja amintiți — Gala Galaction, Al. Brătescu-Voinești, Ovid Densusianu, G. Bacovia, Ionel Teodoreanu ș.a., Dinu Pillat încearcă să depisteze nota specifică a operelor cercetate printr-o nouă lectură, care să echivaleze cu o redescoperire. Caracterul captivant al punctelor de vedere se acordă cu bogăția de informații și cu un spirit polemic discret, împotriva închistării în șabloane. Impune rafinamentul interpretativ, în limitele unui stil precis, aerisit, despovărat de excese metaforice. Unele dintre originalele sale eseuri, bine ștrunite în articulațiile unor excursuri istorico-literare, au adînci implicații comparatiste; așa sînt, de pildă, cele referitoare la romanul balzacian sau la romanul de senzație în literatura română, la simbolism sau la ipostazele balcanismului literar în povestirea română contemporană.

Încercînd, cu subtilitate și pătrundere în cele mai intime resorturi ale creației tatălui său, o definire cuprinzătoare, prin dezvăluirea identității în antiteză — între poetul Ion Pillat și prozatorul Dinu Pillat, fiul acestuia —, prin delimitări și încadrări ale celui din urmă în epoca și generația sa literară, Monica Pillat se autodefinește, indirect și involuntar. Ea adoptă aceeași tehnică a «mozaicului», preferată de Dinu Pillat. Din fiecare fragment de scrisoare sau însemnare de jurnal, din confesiunile scriitorului, din mărturiile prietenilor sau opiniile criticilor, din toate aceste «voci», împletite cu migală și abilitate, prinde contur, treptat, portretul lui Dinu Pillat. Așa cum fiul înaintase profesorului G. Călinescu, în 1947, ca teză de doctorat, lucrarea Contribuțiuni la biografia lui Ion Pillat, *ediția prozei beletristice a lui Dinu Pillat, însoțită de o bibliografie exhaustivă a operei și de o bibliografii critică, realizată de Monica Pillat la* 10 *ani de la dispariția tatălui său, se constituie ca un gest de recunoaștere și continuitate. Romancier și critic literar, Dinu Pillat «a fost întotdeauna un poet», sosind — remarcă editoarea — pe drumul epicului la același stil «tăinuitor de clar» la care Ion Pillat ajunge prin lirică. Dinu Pillat selecționa, în antologiile de poezie și proză pe care le-a realizat, doar paginile care «orientau efemerul către permanență». În ediția de față, în care se află reunite scrierile sale epice, de avangardă literară, Monica Pillat a oferit — ca și el — «numai ceea ce i se pare că poate să rămînă, dar nu ca o stavilă în fața timpului, ci ca o fereastră deschisă».*

Rodica FLOREA

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

OPINII ŞI ATITUDINI

PRECIZĂRI NECESARE

Întrucît rubrica de față trezește unele nedumeriri, ne vedem obligați a interveni în reafirmarea unor adevăruri.

Condiția de «tribună a democrației», pe care presa din România de azi o deține, are o îndelungată tradiție la noi, dar ea s-a dezvoltat și s-a afirmat decisiv ca atare în anii Epocii Nicolae Ceaușescu. Congresul al IX-lea al P.C.R. — de o însemnătate capitală pentru repunerea în drepturi a adevărului istoric, specific spiritului românesc, pentru instaurarea unui climat social-politic și cultural bazat pe dezvoltarea și afirmarea liberă, multilaterală, democratică a prsonalității umane — a oferit culturii, mijloacelor de comunicare în masă, o nouă fundamentare teoretică și practică. Inițiată de Secretarul General al Partidului, «tribuna democrației» s-a instituit ca o nouă și originală formă de informare și consultare a oamenilor muncii ; în cadrul acestei forme de participare la viața socială, «putem să discutăm orice problemă», sublinia tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU. «Nimeni nu trebuie supus vreunei privațiuni, de orice fel, pentru faptul că-și exprimă părerea asupra unei probleme sau alta».

Înțelegînd și aderînd pe deplin la semnificațiile acestei înalte datorii științifice și patriotice am rezervat un spațiu special dezbaterilor literare (un drept care nu se «arogă», deci, ci se asumă firesc, conform normelor elementare ale statutului profesional). Cită vreme opinia este argumentată, atitudinea pe care o determină trebuie luată în considerație și tratată cu discernămînt, fără prejudecăți, cu claritate ideologică, dar fără a răsturna planul demonstrației prin dispunerea de concluzii prestabilite în locul premiselor. «Partidul — arăta tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU — este adeptul adevărului obiectiv, nemistificat, partizanul înfățișării veridice a realității, atît cu luminile cît și cu umbrele ei».

Angajarea științifică și ideologică a revistei de față rezidă — credem — pe de o parte, în opțiunile tematice, în valoarea contribuțiilor publicate, în varietatea semnăturilor, în realizarea unui echilibru just între istoria literaturii române și a literaturilor străine, între critica, istoria și teoria literară. Ceea ce ne-am propus întotdeauna reprezintă deziderate fundamentale ale culturii românești contemporane : respectarea adevărului istoric, prețuirea spiritualității naționale, a valorilor estetice și morale indiferent de spațiul și timpul specifice acestora. Pe de altă parte, există și un alt tip de angajare : cea profesională, sau, mai corect spus : înțelegerea presei, în spiritul documentelor de partid, drept un cadru optim pentru a supune discuției de specialitate unele probleme controversate, neelucidate încă. Rubrica Opinii și atitudini, după cum am arătat nu o dată, tocmai un astfel de cadru și-a propus să ofere. Prin înlocuirea tradiționalului «Primim» (utilizat la începutul seriei actuale a revistei și de noi) cu această nouă titulatură, am urmărit trecerea de la nivelul exprimării unui interes individual, la dezbaterea unor probleme de interes mai larg, de interes cultural național, chiar, așa cum este, de pildă, realizarea ediției integrale de Opere — Mihai Eminescu.

Divergențele de păreri, legitimitatea punctelor de vedere diferite, însă judicios argumentate, pe un ton urban, sînt o expresie a dialecticii culturale și ele contribuie la clarificarea problemelor, la mai eficienta valorizare a patrimoniului literar național. A nu admite acest adevăr ni se pare a fi o expresie străină realităților ideologice din România de azi, o formă de manifestare dogmatică, improprie umanismului socialist și care etalează trista ambiție de anulare a democrației intelectuale.

Considerăm necesar, prin urmare, să dezvoltăm această formă de dialog — pe care-l sperăm în continuare fructuos — cu specialiștii și cu publicul larg, în interesul cercetării literare naționale.

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Stabilirea paternității *a fost, este și rămîne, pentru orice* editor, *operația cea mai grea, de mare răspundere și cu implicații adînci, pentru întreaga operă eminesciană. În tipărirea publicisticii lui Eminescu, mai ales din perioada* Timpul *(unde numai cu cîteva rare excepții marele poet își semnează articolele), această* problemă *devine capitală și ea impune o mai largă dezbatere a* criteriilor *cu care operează editorul. Nu are, așadar, de ce să ne mire că, în ultima vreme, în unele comentarii din presă, pe marginea volumelor de publicistică eminesciană apărute pînă acum, chestiunea delicată a stabilirii paternității se pune cu o oarecare insistență *. Am primit, de altfel, pe această temă și o serie de scrisori din partea cititorilor, care manifestă unele nedumeriri și solicită explicații în plus. Iată, prin urmare, motivele pentru care dau aici cîteva explicații, expuse mai pe larg în* introducerea *la M. Eminescu,* Opere X. Publicistica, *volum cu care se încheie editarea acestei secțiuni a creației eminesciene.*

După cum se știe, Eminescu lucrează în redacția Timpului, *ca* redactor *(între noiembrie 1877 și februarie 1880), ca* redactor *șef (între februarie 1880 și decembrie 1881) și ca* prim-redactor *pentru partea politică (între ianuarie 1882 și iunie 1883). În această perioadă, cuprinsă între noiembrie 1877 și iunie 1883, apar din ziarul* Timpul *1631 de numere. Din calculul întreprins se impune să fie scoase numerele pentru două luni din vara anului 1878, cînd poetul traduce, la Florești, în Oltenia, primul volum din tratatul lui Eudoxiu Hurmuzaki,* Fragmente din istoria românilor, *apoi numerele din iunie 1882, cînd pleacă la mare, într-un, să zicem, concediu medical, și, de asemenea, numerele pentru cîteva săptămîni din același an, cînd știm că a fost internat în spital. Mai trebuie observat că, în perioada 1882—1883, poetul avea obligația, ca prim-redactor pentru partea politică, să dea doar cîte trei editoriale pe săptămînă.*

Numerele la care Eminescu nu colaborează se cifrează astfel în jur de 200—230. Mai rămîn, așadar, în discuție, 1400 de numere din Timpul, *la care poetul avea obligația, în raport cu funcțiile pe care le deținea în redacție, să colaboreze.*

Ediția lui I. Crețu, Opera politică, *în două volume, din 1941, cea mai completă a publicisticii eminesciene, reproduce din cotidianul* Timpul *320 de articole. Mai multe articole din ediția Crețu nu sînt însă de Eminescu. Unul dintre acestea, cum se va vedea mai departe, se întinde pe nu mai puțin de 20 de numere. Rămîn, prin urmare, 290 de articole. Activitatea lui Eminescu ca redactor, redactor șef și prim-redactor nu ar acoperi nici măcar numerele din cotidianul bucureștean pe un an de zile.* Timpul *apare, în 1880 și 1881, cînd Eminescu îl conduce ca redactor șef, în 290 de numere și, respectiv, 296 de numere. Raportînd cele 290 de articole din ediția Crețu la cele 1400 de numere la care trebuia să colaboreze poetul, constatăm că rămîn descoperite 1210 numere. Apare de neînțeles pentru care motiv, Eminescu, cu o activitate prodigioasă la* Curierul de Iași, *intrat în redacția* Timpului, *se mărginește numai la cîteva articole pe lună și această vreme de aproape șase ani. Nimeni nu ar fi menținut un redactor, necum un prim-redactor și cu atît mai mult un redactor șef, numai cu o asemenea contribuție în susținerea unui cotidian politic.*

---

* Problema a fost adusă în discuție, chiar dacă incidental, și de Al. Piru, în cronica sa la cartea lui M. Ungheanu, *Exactitatea admirației* (vezi : *Flacăra*, XXXIV, nr. 21, 24 mai 1985, p. 14). «*Era necesar ca încă patru volume să vadă lumina tiparului, să se studieze ce aparține sigur lui Eminescu și ce doar i se atribuie* — scrie Al. Piru — *și numai după delimitarea pînă acum încă ipotetică, a acestui sector al operei poetului, să se treacă la analiză*».

În ceea ce ne privește, o mai strictă «*delimitare*» nu cunoaștem. Dacă Al. Piru se referă la eliminarea unora dintre textele incluse de noi, ca neaparținînd lui Eminescu, așteptam să ne arate, concret, care anume sînt în această situație.

Ar mai fi de precizat un lucru : oscilațiile trimiterilor din cartea lui Al. Oprea *În căutarea lui Eminescu gazetarul* (București, 1983) nu sînt urmarea, cum arată Al. Piru, a incertitudinilor cu privire la paternitatea textelor eminesciene. Al. Oprea și-a întocmit studiul pe baza ediției lui I. Crețu și a preluat de acolo și titlurile articolelor. Aparițiile volumului M. Eminescu, *Opere IX. Publicistica* (București, 1980) l-a obligat să le modifice în concordanță cu cele date de noi. Operația aceasta nu a fost făcută însă cu toată rigoarea.

Pe linia considerațiilor generale cu privire la paternitate merge și Z. Ornea (vezi : *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 2/1985, pp. 134—139).

Vom fi foarte recunoscători tuturor acelora care ne vor demonstra, cu argumente, care texte anume dintre cele publicate de noi nu aparțin, eventual, lui Eminescu și urmează să fie eliminate din opera sa. Vom face toate rectificările în cel mai apropiat volum.

Sînt întru totul de acord cu Al. Piru că analiza, în ansamblu, a publicisticii lui Eminescu este prematură înainte de tipărirea ei integrală. Se va modifica, desigur, cînd o vom avea integral tipărită, și viziunea asupra celorlalte sectoare ale creației eminesciene.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În general publicistica *lui Eminescu este privită cu o optică îngustă. Unii cercetători sînt înclinaţi să-l accepte numai cu editorialele de cea mai înaltă ţinută jurnalistică. Poetul făcea însă la* Timpul *publicistică cotidiană. Îi aparţin astfel comentariile operative pe teme la ordinea zilei, notele redacţionale, introducerile la materiale reproduse din alte publicaţii. De asemenea traducerile, foarte numeroase, din presa străină. Nimic nu justifică omiterea lor dintr-o* ediţie integrală. *Orînduirea strict cronologică, cu introducerea la locurile respective şi a acestor texte, oferă — după opinia noastră — unica posibilitate în cunoaşterea exactă a diversităţii preocupărilor lui Eminescu şi a desfăşurării, în timp, a publicisticii sale. Alte ediţii, de alt tip, se pot limita să preia numai anume* texte *şi să le orînduiască după alte criterii.*

În februarie 1878 Eminescu îl informa pe Iacob Negruzzi asupra muncii sale în redacţia cotidianului bucureştean. Poetul se scuză că nu putuse răspunde scrisorilor primite de la ieşeni: «Dacă n-am scris multora din ei cauza e că la *Timpul* am fiece zi de umplut o coală de tipar (împreună cu Slavici) şi această masturbaţie intelectuală ne face incapabili de a ne aduna minţile»[1]. *La fel, tatălui său Eminescu îi preciza, în 18 martie 1881, că nu-i putea împlini dorinţa de a merge acasă, fie şi numai pentru cîteva zile.* «Aş dori din toată inima — *scrie poetul* — să viu acasă, să văd dac-aş găsi vr-un om de încredere, care să-mi ţie locul, căci negustoria asta, pe lîngă că n-aduce nimic, nici nu te îngăduie să închizi o zi două dugheana şi să mai iei lumea în cap, ci toate zilele trebuie omul să-şi bată capul ca să afle mîncluni nouă. Dac-oi putea scăpa, iubite tată, fie acum, fie la vară, viu desigur acasă»[2]. *O a treia mărturisire cu privire la activitatea sa în redacţie o face poetul în* scrisoarea *către Lascar Cătargiu, din 16 februarie 1883, cînd arată că-i aparţineau, din cei şapte ani de apariţie ai* Timpului, «nenumărate coloane»[3]. *La rîndul său, I. Slavici ne înştiinţează în memorii că Eminescu practica o publicistică cotidiană şi că combătea* «multele rele ce se iveau în fiecare clipă împregiurul lui»[4].

Coala de tipar cuprinde, la Timpul, *formatul obişnuit de ziar, cu cinci coloane de pagină. Aici se tipăreau, obligatoriu,* telegramele externe, *care acopereau în general o jumătate de coloană, un* editorial, *în care se tratau probleme de interes general, pe mai multe coloane, rar pe o coloană şi jumătate, şi cel puţin un* comentariu *privind evenimentele cotidiene interne şi externe, extins şi el pe mai multe coloane. Eminescu introduce, ca redactor şef, şi un al doilea editorial, pe care îl întocmeşte, cu puţine excepţii, tot el, pe tot parcursul anilor 1880—1881. Judecînd activitatea poetului în concordanţă cu mărturiile sale, cu ale lui Salvici şi cu ale altor contemporani, ar trebui să-i atribuim în jur de* 2000 de articole. *Noi tipărim în ediţia de* Opere, *vol. X—XIII, consacrate gazetăriei poetului la* Timpul, *1176 de articole certe şi 51 de articole incerte. Alăturăm la acestea* 105 *texte, concepte şi extrase, transcrise din manuscrise, neincluse în ediţiile anterioare. Ediţia naţională vine, aşadar, faţă de ediţia lui I. Creţu, cu un spor de vreo* 850 *de articole. Această creştere spectaculoasă apare de neînţeles pentru cine nu ţine seama de conştiinţa profesională a poetului, împinsă, cum specifică o serie dintre contemporanii săi, pînă la ultimele limite.*

Se impune să mai atragem atenţia şi asupra faptului că ziaristica *nu reprezenta pentru Eminescu numai o obligaţie de serviciu, ci răspundea structurii personalităţii sale. Ea constituia pentru poet, cu alte cuvinte, modalitatea prin care întreţinea dialogul public cu contemporanii săi. Aici stă şi explicaţia deplasării ponderii, în activitatea eminesciană, de la îndeletnicirile literare spre publicistica cotidiană.*

Creşterea de 850 *de articole, de care vorbim, se explică prin identificarea de noi articole originale şi prin traducerile făcute din presa străină, foarte numeroase, ce nu se tipăresc în ediţiile anterioare. Cu toate acestea, activitatea ziaristică a lui Eminescu la* Timpul, *aşa cum o prezentăm în ediţia naţională, este departe de a epuiza întreaga muncă ce-o desfăşoară poetul în redacţia cotidianului bucureştean. Se constată, astfel, o diferenţă foarte mare (peste 800 de articole) între numărul celor tipărite de noi şi* numărul *celor ce bănuim a rezulta din umplerea zilnic,*

[1] I. E. Torouţiu, *Studii şi documente literare, IV, Junimea*, Bucureşti, «Bucovina», 1933, p. 135.
[2] *Idem*, p. 141—142.
[3] I. E. Torouţiu, *Studii şi documente literare. III. Junimea*, Bucureşti, 1932, p. 114.
[4] I. Slavici, *Opere. IX. Memoralistica. Varia*, Bucureşti, Editura Minerva, 1978, p. 114.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

împreună cu Slavici, a unei coli de tipar. Activitatea poetului la Timpul consta însă, probabil, exclusiv din elaborări de articole originale. Ea include şi traducerile şi reproducerile din alte publicaţii. Două pagini ale ziarului, a doua şi a treia, sînt umplute cu asemenea materiale, iar a patra exclusiv cu reclame. Reproducerile aparţin poetului numai sub raportul selecţiei, importantă pentru cunoaşterea opţiunilor sale, însă ele nu pot figura desigur în suita scrierilor eminesciene.

Poetul nu-şi semnează articolele din Timpul, aşa cum se proceda de altfel în presa vremii, şi dă chiar explicaţii asupra acestei practici. Materialele nesemnate reprezentau orientarea generală a ziarului şi-l angajau în faţa organelor administrative. Procesele de presă sau de altă natură se intentau redactorului şef, cum se întîmplă şi în cazul cotidianului bucureştean. Articolele semnate se considera că exprimau puncte de vedere personale şi răspunderea revenea numai autorului lor.

Numele lui Eminescu apare în Timpul, pentru prima dată, în septembrie 1877, cînd I. Slavici îi reproduce articolul Observaţii critice, publicat în Curierul de Iaşi. Semnează, apoi, Scrisoarea III, reprodusă din Convorbiri literare, poem în care contemporanii văd un pamflet politic. Cu numele său, cît lucrează în redacţie, Eminescu semnează doar un singur articol, Materialuri etnologice, răspunsul pe care îl dă lui N. Xenopol; iar cu iniţiale, o recenzie la prozele lui I. Slavici, Novele din popor, şi o alta, la culegerea lui E. Baican (reprodusă de acesta, ulterior, ca prefaţă la antologia sa). Poetul se foloseşte de un pseudnim, Fantasio, cu care semnează trei articole, Babele au trecut, Un răspuns d-lui C. A. Rosetti şi Al doilea răspuns d-lui C. A. Rosetti, toate din 1882[5]. Ştim că-i aparţin lui Eminescu pentru că avem concepte şi în manuscrise[6]. Nici unul din aceste articole, însă, nu figurează în ediţia I. Creţu din 1941, deoarece pseudonimul Fantasio era folosit şi de alţi colaboratori ai cotidianului bucureştean. Nu-i pot fi atribuite lui Eminescu nici articolele semnate Cenzor, Nemesis sau cu alte pseudonime. Se fac referiri în cuprinsul lor la evenimente din anii cînd poetul nu era în Bucureşti. În epoca anterioară gazetăriei de la Timpul Eminescu semnează cu numele său, cu iniţiale şi cu pseudonimul Varro 16 articole şi documente, acestea din timpul pregătirii serbării de la Putna, din august 1871. Să mai notăm şi faptul că la reintrarea în gazetărie, după întreruperea pricinuită de boală, îşi semnează cu iniţiale toate cele 6 articole publicate în România liberă şi în Fîntîna Blanduziei în 1888—1889.

Judecînd acum articolele semnate, în ansamblul publicisticii eminesciene, nu este greu de observat că ele ocupă, ca număr, un spaţiu restrins. Articolele semnate sînt, pe de altă parte, dispersate pe parcursul întregii activităţi gazetăreşti a poetului şi chiar dacă oferă elemente preţioase în stabilirea paternităţii, acestea nu sînt suficiente pentru ca să cuprindem pe baza lor întreaga publicistică eminesciană.

Cînd examinăm activitatea ziaristică a lui Eminescu la Timpul ţinem seama de întreaga desfăşurare a activităţii sale gazetăreşti. Pornim, cu alte cuvinte, de la privirea de ansamblu asupra ei. Nu există o graniţă strict delimitată între publicistica de la Curierul de Iaşi şi cea de la Timpul. Problemele puse în discuţie de Eminescu în foaia ieşeană, simpatiile şi antipatiile sale, expresiile tipice întîlnite în Curierul de Iaşi se regăsesc şi în Timpul, reprezintă tot atîtea mărturii pentru cadrul general în stabilirea paternităţii.

Metoda noastră de lucru, pe care am numit-o combinată, în stabilirea paternităţii eminesciene, constă în luarea în discuţie a cît mai multor elemente — niciodată a unuia singur. Avem în vedere, astfel, cadrul general de care vorbim mai sus, tezele fundamentale expuse în articolele a căror paternitate este certă, examenul stilistic, aspectele de conjunctură.

Materialul de bază în această operaţie îl constituie ediţia lui Gr. G. Păucescu, Culegere de articole d-ale lui Eminescu, din 1891, manuscrisele poetului şi mărturiile contemporanilor. Ediţia lui Gr. G. Păucescu, retipărită de mai multe ori, cuprinde 33 de articole, toate din anii 1880—1881. Paternitatea eminesciană a acestora este în afară de orice discuţie. Deşi puţine la număr, ele oferă date preţioase pentru stabilirea paternităţii multor articole, îndeosebi din aceşti ani, cînd poetul conduce, ca redactor şef, cotidianul bucureştean.

[5] M. Eminescu, *Opere. XIII. Publicistica*, Bucureşti, 1985, p. 76—77, 84, 92—93.
[6] *Idem*, p. 344—351.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Aşa cum rezultă din amintirile lui I. Slavici şi din alte izvoare, Eminescu îşi elabora articolele acasă. Poetul păstrează o bună parte din articolele sau conceptele parţiale. Un manuscris misceleanu, 2264, însumînd aproape 450 de file, reuneşte texte de această natură, însă ele sînt dispersate şi prin alte caiete. Pe de altă parte, Eminescu îşi face un mare număr de extrase din diferite tratate ştiinţifice. Conceptele din manuscrise au corespondent în aproape 200 de articole din cotidianul bucureştean. Textele din manuscrise, tipărite de noi, ca o a doua secţiune, în ediţia naţională, reprezintă fie articole nepublicate, fie, mai des, concepte, cu corespondent în prima secţiune. Luminarea reciprocă: manuscris—editorial—manuscris *este metoda noastră de lucru, cu rezultate surprinzătoare, pe care nu le poate suplini nici cel mai avizat comentariu critic. Să exemplificăm. Două concepte fragmentare de numai cîteva rînduri din manuscrisul 2264, 357r şi 395r conduc la stabilirea paternităţii pentru 6 articole:* [„Abia apucarăm să zicem..."]. *din 31 octombrie 1879,* [„Persoane onorabile..."], *din 3 noiembrie 1879,* [„În articolul nostru..."] *şi* [„Primim de la d. Fleva..."], *amîndouă din 6 noiembrie 1879,* [„Mare supărare am cauzat..."], *din 10 noiembrie 1879 şi* [„La ce serveşte discuţia..."], *din 14 noiembrie 1879. Familia aceasta de texte o vom încredinţa de altfel tiparului într-un număr viitor al* Revistei de istorie şi teorie literară. *Atunci ne vom ocupa şi de fondul problemelor puse în discuţie. Acum ne oprim numai la metodologia cercetării în stabilirea paternităţii. Eminescu practica aici, cum procedează în numeroase împrejurări, sistemul trimiterii de la un articol la altul. Din această familie de texte, cu corespondent în manuscrise, se tipăreşte în volum numai cel din urmă, însă nu în ediţiile lui Eminescu, ci în ale lui Caragiale. Este tipărit aici cu titlul* [Ce este Centrul] *şi comentat în studiul introductiv.* «Acesta e chiar truculent — *scrie Şerban Cioculescu* —, anecdotic, împănat cu zicale şi parcă *vorbit* de autorul lui, înaintea unui auditor simpatic. Asupra acestui articol nu poate încăpea nici o îndoială că aparţine lui Caragiale»[7]. *Opţiunea fermă a criticului este infirmată de statutul textului, cu corespondent în manuscrisele eminesciene. «Caragialean» este de altfel şi articolul* Studii exegetice asupra unei parabole care lipseşte din Sfînta Scriptură[8], *publicat de Eminescu în* Timpul *în 12 decembrie 1878. Se critică şi aici «Partidul-Centru», întemeiat de V. Boerescu, în 1876, după ce acesta părăseşte Partidul conservator, împreună cu D. Ghica şi G. Gr. Cantacuzino. Articolul nu figurează, firesc, în nici o ediţie. Şi aici stabilim paternitatea pe baza însemnărilor din manuscrise.* «...şi pe cei ce se-ncercau a intra în ea. Dar Afganistanul s-a cam învechit — precum e în genere greu de-a vorbi mult timp într-aiurea, chiar cînd cineva e advocat. O formă mai poetică se pune la dispoziţie pentru urmărirea aceleiaşi porţii mari şi acea formă este parabola. Vestita parabolă a proorocului Nuţă către David împăratul, povestirea lui Christos despre fiul risipitor şi lucrătorii din via Domnului şi altele de asemenea natură n-au putut a nu face victime din naturile simţitoare ale depărtatei posterităţi», *Acest text, păstrat în manuscrisul 2264, 291, reprezintă un concept fragmentar din articolul* Studii exegetice...[9]. *Transcriem de aici, spre ilustrare, ultimul aliniat:* «Vestita parabolă a proorocului Nuţă către David-împărat, povestirea lui Hristos despre fiul risipitor şi despre lucrătorii din via Domnului şi altele de asemenea natură n-au putut a nu face victime din naturile simţitoare ale unei depărtate posterităţi». *Articolul cuprinde elemente importante pe baza cărora stabilim paternitatea serialului* Scrisoarea unui ministru, *de asemenea neinclus în ediţiile anterioare*[10].

Studii exegetice... *ca şi editorialul* [„La ce serveşte discuţia..."] *ne relevă o faţă «caragialeană» a publicisticii lui Eminescu, pentru care nu găsim, după cîte ştim, nici o referire în exegezele operei sale. De altfel, «caragialeană» este şi scrisoarea poetului către tatăl său din 18 martie 1881, în care prezintă gazetăria drept* «negustorie de gogoşi şi de braşoave».

Eminescu îşi face un mare număr de extrase din diferite tratate ştiinţifice, îndeosebi de economie politică, pe care le utilizează în articole în susţinerea tezelor sale. Am dat un tablou al extraselor din tratatul lui H. C. Carey, Die Grundlagen der Socialwissenschaft[11]. *În manuscrisul 2264 se păstrează două caiete com-*

[7] I. L. Caragiale, *Opere. V. Articole politice şi cronici dramatice*, Bucureşti, 1938, p. XIX, 40—45.
[8] *Timpul*, III, nr. 272, 12 decembrie 1878, p. 1—2.
[9] M. Eminescu, *Opere. XI. Publicistica*, Bucureşti, 1934, p. 469.
[10] *Idem*, p. 416—418, 421—422, 424—426, 431.
[11] M. Eminescu. *Opere. XIII. Publicistica*, p. 547—575.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pacte cu concepte privind articolul Creditul mobiliar, *de asemenea într-o familie de texte. Poetul îşi face extrase din tratatele lui Max Wirth şi Jean Gustave Courcelle-Seneuil*[12]. *Din această familie de texte, consacrată operaţiilor bancare, ediţiile anterioare tipăresc doar două articole,* Creditul mobiliar *şi* Creditul mobiliar şi jocul de bursă, *iar alte cinci,* Societatea de construcţiuni, Creditul mobiliar şi presa Capitalei, [„Dar articolul nostru..."], Statutele creditului mobiliar, [„Acum cînd statutele..."] *rămîn îngropate în coloanele cotidianului bucureştean*[13]. *Din această familie de texte fac parte şi 10 concepte pentru articole în diferite faze de elaborare, rămase în manuscrise*[14].

Exemplele de mai sus sînt suficiente, credem, ca să ilustreze metoda noastră de lucru, care poate fi urmărită pe parcursul celor trei volume *tipărite pînă acum. Orientarea investigaţiilor de la manuscrise spre publicistica din* Timpul *ne-a condus la constituirea familiilor de texte şi oferă, după opinia noastră, deplină certitudine în stabilirea paternităţii eminesciene.*

10—II—1986

(Continuare în numărul viitor)

D. VATAMANIUC

PROFESIUNE DE CREDINŢĂ *

II. Dincolo de tragic

La 1 noiembrie 1940 — aveam pe atunci 25 de ani — a trebuit să intru în armată şi să părăsesc redacţia. Contractul cu *Frankfurter Zeitung* s-a menţinut, firește, pînă la suspendarea forţată a publicaţiei, la 31 iulie 1943. Ultimele 5 numere au inclus în partea rezervată prozei, nuvela mea *Der Zopf*.

Timpul petrecut în armată a fost, în ciuda tuturor poverilor şi barierelor psihologice, o epocă creatoare în interiorul primei mele perioade literare. Am scris cîteva duzini de contribuţii de literatură de ficţiune şi eseistică pentru *Frankfurter Zeitung, Die neue Rundschau* şi pentru alte publicaţii. Şi totuşi: întreaga problematică a situaţiei unui tînăr autor care în mijlocul spaimelor istoriei urmărea să facă dovada voinţei sale de formă poetică nu putea fi ignorată. Întrebarea privind rolul esteticului faţă de erorile reale, autoizolarea în cristalul simboliştilor, în faimosul *«turn de fildeş»* se încrucişa în profunzime cu speranţa ascunsă că *«frumosul»*, adică în sens platonician *«strălucirea adevărului»*, efectul său purificator, putea fi, totuşi, cumva realizat în lumea morală.

Întru această speranţă nu m-am putut întîlni, pe-atunci, decît cu unul din editorii cunoscuţi de mine: Peter Suhrkamp. Se născuse în 1891 ca fiul unui ţăran din Oldenburg. Se emancipase de timpuriu de familie şi de gospodăria părinţilor săi cu intenţia de a se face profesor. Ceea ce şi izbutise. În primul război mondial fusese decorat, în calitate de comandant al unei grupe de şoc, cu o înaltă distincţie. Doborît de ororile războiului, zdruncinat nervos şi psihic, petrecuse o scurtă perioadă de timp într-o clinică psihiatrică. În 1919 reluase munca la şcoala din Odenwald, studiase germanistica, fusese puţin timp secretar la Rudolf G. Binding, cîţiva ani dramaturg şi regizor, iar între 1925—1929, din nou profesor şi conducător pedagogic la comunitatea şcolară Wickersdorf din Thuringia. Cînd, în 1932, după o activitate jurnalistică de trei ani, a fost invitat de Samuel Fischer să editeze renumita publicaţie *Neue Rundschau* — după moartea lui S. Fischer, în toamna lui 1934, el va prelua conducerea editurii pînă la sfîrşitul

[12] M. Eminescu. *Opere. XII. Publicistica*, Bucureşti, 1985, p. 577—578.

[13] *Idem*, p. 248—260, 274—276, 346—348.

[14] *Idem*, p. 476—488.

* Continuare din nr. 2/1985 al *Revistei de istorie şi teorie literară* (n. red.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

războiului —, Peter Suhrkamp trecuse printr-o perioadă de evoluţie, caracterizată de căutări şi dibuiri, de elanuri retezate, de retrageri autocritice, de înfrîngeri şi victorii, o perioadă care a stat de la bun început sub semnul unei trăsături inconfundabile : aceea a ethosului literar-pedagogic. El voia să impună literatura ca mijloc estetic de educaţie — în sensul exprimat de Schiller în *Briefen zur ästhetischen Erziehung* — în procesul de umanizare al societăţii.

Potrivit concepţei lui Suhrkamp, literatura era mai mult decît produsul unei înzestrări artistice speciale, diferite de aceea a celorlalţi oameni. Pentru el, literatura era expresia întregii personalităţi umane, a fizionomiei ei spirituale, a ethosului şi a economiei forţelor ei sufleteşti. De aceea îi era imposibil să editeze opera unui autor a cărui persoană, fizionomie spirituală etc., nu le-ar fi cunoscut. Se situa, astfel, în vecinătatea *«filosofiei vieţii»*, fără de care nu ar fi putut să scrie, pentru monumentala sa crestomaţie a sipiritului german din două veacuri *(Deutscher Geist)*, prefeţele biografice la Carus, Fechner, Adam Müller, Nicolai Hartmann, Dilthey, Scheler, Husserl şi la alţi reprezentanţi ai unei filosofii legate de viaţă.

Prin această carte, Suhrkamp ni se înfăţişează ca un spirit cuprinzător, care situează literatura — şi este departe de a se gudura în faţa autonomiei ei estetice — într-un cîmp spiritual supraordonat de referinţe, din care îi deduce apoi caracterul de adevăr şi întemeierea existenţială.

În acest plan, al unei simbioze spirituale, m-am întîlnit, în calitate de tînăr autor, cu Peter Suhrkamp. O corespondenţă întinsă din perioada 1938—1954 reflectă dialogul nostru pe tema pedagogiei literare.

Într-o lungă epistolă, scrisă de mînă, din 19 iunie 1941, el răspundea tînguielilor mele în legătură cu singurătatea şi obtuzitatea vieţii din cazarmă, şi în genere a *«vieţii în uniformă»*. Îmi vorbea despre propriile sale experienţe ca soldat în primul război mondial şi ajungea la concluzia că *«pe atunci traiul nostru a fost şi mai rău în ce priveşte dresura şi existenţa tescuită ; la care s-a adăugat lipsa de perspectivă ; recunoscută în curînd de cei ce puteau să vadă şi aveau intuiţii. Timpul vieţii mele îmi părea pe de-a-ntregul pierdut şi suferinţa ce decurgea de aici, uneori, fără sfîrşit. Şi totuşi, păstrez din acea perioadă amintirea unor experienţe fundamentale şi a unor opţiuni de viaţă corecte. Pe cît de exact este ceea ce spuneţi despre specificul existenţei intelectuale, pe atît de potrivnică spiritului, ca ducînd la o emancipare sterilă, este revendicarea pe care intelectualul o reclamă cu pornire de aici pentru sine. Cea mai mare primejdie pentru spirit este aceea de a se îndrăgosti de funcţiunile sale, ceea ce aş numi inclinaţii narcisiste. Activitatea spirituală nu trebuie să se situeze în afara contextului general al vieţii. Intelectualul va trebui să înţeleagă odată artificialitatea acestui context...»* Şi, cîteva fraze mai departe : *«Situaţi în clipa de faţă începutul decăderii Occidentului. Acelaşi lucru l-am afirmat, în ce mă priveşte, în legătură cu evenimentele din jurul lui 1933. Acelaşi lucru l-a simţit Adalbert Stifter la vremea sa. Şi nu este aceasta oare şi viziunea lui Grimmelshausen ? Şi nu credeţi că şi Aristotel gîndea la fel atunci cînd era profesorul lui Alexandru ? Oricare spirit va simţi decăderea vremii sale, dar tot astfel începutul şi răsăritul : şi, iată, acesta este stigmatul intelectualului, care percepe sensibil şi înregistrează în spirit (sau în ce priveşte spiritul) procesul vieţii. Înregistrarea este însă supusă aceloraşi primejdii ca orice gîndire de tip statistic»*.

Mie, pe-atunci, ca tînăr şi ca debutant în literatură, trei lucruri mi-a părut să ateste această scrisoare.

În primul rînd, încrederea în puteri reînnoita forţă de reacţie şi de integrare pe care viaţa o opune tuturor dezvoltărilor negative.

În al doilea rînd, o neîncredere sănătoasă în tendinţele izolatoare, centrate pe autoreflectare şi autodesfătare proprii intelectului şi intelectualilor, între care Suhrkamp îi socotea înainte de toate pe literaţi, pe oamenii, deci, pe care îi frecventa curent. El nu judeca niciodată adevărul creaţiilor acestora în afara contextului general al vieţii. Era de părere că spiritul şi viaţa se află într-un raport de complementaritate. Punctul său de vedere era aproape de viziunea filosofică a danezului Niels Bohr, cu care avea în comun un fel de şiretenie ascunsă, nordică (aş fi aproape ispitit să spun «eddică») şi un anume clipit al ochilor, cumva parcă mitic.

În al treilea rînd însă, scrisoarea lui Suhrkamp stă mărturie pentru neînfricarea de care acesta dădea dovadă în toate situaţiile de viaţă. Atunci cînd ne-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

norocirea nu putea fi evitată, el ieşea în faţa primejdiei, prevăzut cu armele şi auxiliarele pe care viaţa le ţine la dispoziţia celui pe care îl iubeşte pentru ca acesta să dureze în substanţa sa. Curaj, viclenie, şiretenie, intuiţie, încredere — iată virtuţile de care Suhrkamp se slujea în situaţii critice.

Din perspectiva încrederii în viaţă se poate mai lesne găsi un răspuns la întrebarea privind felul în care omul are a se comporta. *«El nu trebuie să acţioneze pe măsura speranţei, ci pe aceea a însemnătăţii sale»*, scria Suhramp în 1939, în celebrul eseu *Über das Verhalten in der Gefahr* (Despre comportarea în faţa primejdiei).

Cunosc din proprie experienţă practicile dîrze, neînfricate ale lui Suhrkamp în relaţiile sale cu cenzura şi cu ministerul propagandei al lui Goebbels. De cîteva ori l-am şi însoţit în drumurile pe la aceste oficii şi am fost iniţiat, prin convorbiri personale, în tainele de culise. Toate acestea, ca şi multe altele, atestînd adevărate manevre acrobatice de camuflare, întreprinse de o editură structurată opoziţionist, se reflectă în corespondenţa întinsă pe care, ca soldat, am purtat-o în acei ani grei cu Suhrkamp şi care, de îndată ce urmaşul său la editură îi va da liberă trecere, va face cunoscută marelui public imaginea zguduitor demascatoare, purificată de unele clişee, adăugate de timp, a acestui mare şi generos pedagog al literaturii. Din pricina convingerilor sale şi a opoziţiei făcute regimului nazist, Suhrkamp a fost arestat de Gestapo la 13 aprilie 1944 pentru *«înaltă trădare şi trădare de ţară»* şi transferat la 25 ianuarie 1945 din închisoarea Gestapoului în lagărul de concentrare de la Sachsenhausen.

Rigorile fizice ale acestei perioade de suferinţă la care a fost supus i-au pricinuit moartea prematură.

Îmi îngădui în cadrul acestui excurs existenţial, să evoc un episod ce probează strînsa împletire dintre strădaniile mele poetice şi *«filosofia vieţii»*, promovată de Suhrkamp.

Eseistul Gerhard Nebel, specialist în domeniul morfologiei culturii, publicase în caietul din octombrie 1941 al revistei *Neue Rundschau*, sub titlul *Auf dem Fliegerhorst* (Pe punctul de sprijin) cîteva reflecţii pe seama etologiei morfoanimale, pe care i le trezise imaginea unui aeroport militar german. Ceea ce i-a şocat pe potentaţii de odinioară a fost faptul că asemuise avioanele cu lăcuste africane, cu viespi şi cu alte soiuri de insecte, atribuindu-le astfel rigiditatea zbîrnîitoare a zborului de coleopteră. De aici şi pînă la analiza automatismelor comportamentului uman în sistemele autoritar colective, nu era decît un pas, analiză ce avea să atingă un punct culminant în conceptul *«dispreţului mecanizat faţă de moarte»* al lui Ernst Jünger. De altfel, întreg eseul lui Gerhard Nebel era un ecou al concepţiilor lui Jünger, spre pildă, din *Der Arbeiter* (Muncitorul). Faptul că Nebel a cutezat să compare avionul, simbol — legat de numele lui Hermann Göring — al celui de al treilea Reich, cu lăcuste şi cu alte animale primitive, a iscat împotrivă-i, şi împotriva lui Suhrkamp ca editor al revistei, furia bonzilor din partid. Suspendarea publicaţiei părea iminentă.

Mă aflam tocmai în acele zile critice în interes militar la Berlin şi l-am însoţit pe Suhrkamp în două din drumurile sale la ministerul propagandei unde era interogat în chestiunea Nebel. Întîmplarea — sau poate o stranie coincidenţă — a făcut ca Suhrkamp să fi citit puţin timp înainte manuscrisul nuvelei mele *Der Zopf* (Coada). Aceasta trata criza kantiană a lui Heinrich von Kleist. Arătam acolo cum *Critica raţiunii pure* îi răpise acestuia speranţa de a mai afla vreodată adevărul cu privire la *«lucrul în sine»*. În deznădejdea sa, el descoperă grotescul baronului von Münchhausen, în a cărui istorisire, un călăreţ voind să sară peste o mlaştină este pe punctul să se înece cu cal cu tot, dar se salvează în ultima clipă, trăgîndu-se singur de propria coadă din mocirlă. Asemenea scamatorie, aplicată la critica filosofică a cunoaşterii, îi apare tînărului Kleist drept o posibilă ieşire din criză. Prin şiretenie, el îl aduce pe Münchhausen în situaţia de el însuşi evocată, obligîndu-l să îşi dea cărţile pe faţă. Privirile celor doi eroi se confruntă într-o supremă tensiune existenţială. Deghizat în refugiat francez, Kleist trebuie să recunoască la sfîrşit, în cea de pe urmă convorbire cu Münchhausen: *«Asta era! Atunci cînd v-am văzut chipul ca de ceară, plutind peste apa mlaştinii, o mască a destinului, batjocoritoare, cu ochi ucigaş, am trăit simţămîntul ireversibil al unei atît de profunde vinovăţii, încît senzaţia de libertate de a fi făcut sau nu acest lucru, strălumina din adîncurile ei asemenea unui*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

astru limpid. Acuma ştiu: izvoarele faptei noastre se află dincolo de orice deznădejde a spiritului».

Nuvela (publicată, după cum am pomenit mai sus, în ultimele 5 numere ale ziarului *Frankfurter Zeitung*, interzis personal de Hitler), şi mai cu seamă esenţa ei concentrată în pasajul citat, il preocupa pe Suhrkamp atît de intens încît pe drum către ministerul propagandei, a început să-mi vorbească despre ea şi mi-a mărturisit că a găsit aici o confirmare a propriilor sale idei din eseul amintit. *«Izvoarele faptei noastre se află dincolo de orice deznădejde a spiritului»*, iată, formulată pregnant, de nezdruncinat, convingerea lui Suhrkamp despre primatul eticii asupra oricăror aventuri ale spiritului. Sub raza acestei credinţe, oglindită mai mult sau mai puţin limpede şi în primele mele nuvele, Suhrkamp se simţea la adăpost. În ea îşi avea împlîntate rădăcinile prietenia noastră. Şi tot ea a fost aceea care i-a conferit puterea sufletească şi invulnerabilă ce i-a îngăduit să reziste în închisorile Gestapoului şi în lagărele de concentrare din anii 1944—1945.

Puţin înainte de 31 august 1943, dată la care *Frankfurter Zeitung* şi-a suspendat definitiv apariţia, Max von Brück, redactorul şef al foiletonului, îmi scria, pe adresa poştei militare: *«...am izbutit, totuşi, să încheiem rubrica noastră de proză cu frumoasa Dv. povestire „Münchhausen"* [se referea la *Der Zopf*]. *Aveţi, prin urmare, ultimul cuvînt în foiletonul ziarului şi ultimul cuvînt este întotdeauna şi cel mai greu...».*

Aura *«ultimului cuvînt»*, într-o foaie ca *Frankfurter Zeitung* care, pînă în ultimele zile ale războiului, se număra printre acele foarte puţine glasuri ascultate cu atenţie nu numai în ţările neutre dar chiar şi în lagărul duşman, a conferit nuvelei *Der Zopf* o semnificaţie marcată. Efectul său nu a rămas limitat la domeniul strict literar (dar despre aceasta în altă parte).

Să-mi fie îngăduit a spune în această ordine de idei cîteva cuvinte despre raporturile existenţiale şi estetice, care, pe atunci, îl legau pe Suhrkamp de primele mele lucrări literare. Faptul că în acea perioadă nu a corespondat cu niciunul din autorii pe care îi edita atît de mult cît cu mine pare a sugera că povestirile mele, dincolo de izbutita lor poetică, l-au tulburat adînc. Le simţea, pe de-o parte, în rezonanţă cu propria sa fiinţă. Poate, între altele, şi din pricina conţinutului lor mistico-naturist. Căci multe din ideile pe care el le atinsese în treacăt în prefeţele la textele de «filosofia naturii» şi de «filosofia vieţii», publicate în crestomaţia *Deutscher Geist* (Spirit german), le găsea, cristalizate poetic, în aceste povestiri, şi mai cu seamă în *Das Rosenmal* (Semnul trandafirului). Această din urmă naraţiune l-a emoţionat profund, căci — după cum mi-a mărturisit odată — lectura ei i-a sugerat pătrunderea într-un laborator de alchimie sau într-o cămară de vrăjitoare. Într-adevăr, în povestire se îmbină, într-o simfonie de simboluri, concepţii platonice cu teorii cabalistice (precum cele profesate de un Agrippa von Nettesheim), cu reprezentări mistice inspirate de Jakob Böhme, Swedenborg şi Strindberg, şi, nu mai puţin, cu ecouri din *Kosmogonischer Eros* (Erosul cosmogonic) al lui Ludwig Klages. Faptul că în sufletul lui Suhrkamp vibra o coardă sensibilă la mistica novalisiană a naturii este atestat de prefeţele avizate pe care le-a scris la textele lui Karl Ernst von Baer, Lorenz Oken, Philipp Otto Runge, Novalis, Jakob Philipp Fallmerayer, Carl Gustav Carus, Schelling şi ale altor reprezentanţi ai filosofiei naturii pentru care esenţială era armonia vie a cosmosului şi viziunea totală asupra fenomenelor lumii înconjurătoare. De altfel, alegerea însăşi a acestor autori, spre a figura în crestomaţie, indică anume afinităţi de structură între ei şi editor. Aceleaşi lucruri se pot spune şi în legătură cu faptul că, imediat după război, Suhrkamp a editat cărţi precum *Der Erstgeborene* (Primul născut) al lui Herbert Fritsche sau *Der Dämon und sein Bild* (Demonul şi imaginea sa) — un eseu de filosofia religiei, nici pînă azi îndeajuns de preţuit — al lui Erwin Reisner, ambii scriitori fiind preţuiţi colaboratori ai săi la *Neue Rundschau*.

Pe lîngă toate acestea, Peter Suhrkamp era suficient de lucid şi de sensibil pentru a interpreta, dintr-o perspectivă care mai tîrziu s-a dovedit a fi absolut corectă, experimentele mele literare cu procedee romantice şi simbolice, cu idei inspirate de mistica naturii şi de magia analogică (mai cu seamă în *Feuertänzerin* — Dansatoarea de foc), cu universurile în oglindă şi cu lumile labirintice (*Das Spiegellabyrinth* — Labirintul din oglindă) — evocate cam în acelaşi timp şi de argentinianul Jorge Luis Borges în povestirile şi eseurile sale —, în fine,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cu «*erosul cosmogonic*» întrupat în destine umane (ca, spre pildă, în *Schuppenkette und Rosshaarbusch* — Lanţul de solzi şi pămătuful din păr de cal —, care, după cum mi-a scris, l-a tulburat adînc pe Suhrkamp şi în care a văzut realizat prototipul însuşi *nuvelă*). Căci modul ludic — propriu acestor experimente — de a trata atmosfera «sfîrşitului de secol» şi un anume estetism manierizant, mod pentru care problemele economice şi politice păreau să nu existe şi care trecea peste prezentul înfricoşător spre a se refugia într-un stil «caligrafic», ce se voia citit şi descifrat din perspectiva propriei sale estetici, înnobilate prin altoiuri de limbă romantică, şi înţeles ca protest la adresa grotescului şi a uriciunii — atît brutale cît şi filistine — a stărilor din Germania hitleristă, modul ludic care se manifesta, prin urmare, ca gest de «emigraţie lăuntrică», ascuns sub haină estetică, era mai mult decît atîta. Era, anume, anticiparea năzuinţei propriu-zise a operei mele narative — ce avea să se cristalizeze pe deplin abia în anii '50 — către romanul de idei, structurat etic.

Pe atunci însă — şi pot spune lucrul acesta cu toată luciditatea — vedeam în strădaniile mele literare una din puţinele şanse care mai rămăseseră de a opune demenţei criminale a istoriei o lume lăuntrică, îndatorată umanului. Ceea ce explică probabil «îndepărtarea de realitate» a majorităţii povestirilor mele, o impresie care, retrospectiv, se dovedeşte a fi substanţial mai complexă, căci tocmai acea ieşire din timp îmi pare a-i garanta cititorului de astăzi actualitatea absolută a unei umanităţi pururi reînnoite.

Heinrich SCHIRMBECK

(*Versiune românească* de Viorica NIŞCOV)

Controverse: «Cazul Blaga»

(V)

Începutul anului 1957 aduce un element nou în constituirea «dosarului» pe care-l discutăm aici: cel al «cazului» Blaga. Conducerea Institutului de Filozofie — în speţă acad. C. I. Gulian — pe temeiul recomandărilor secţiei de profil a Academiei R.P.R. organizează o consfătuire cu numeroşi oameni de ştiinţă — filosofi, economişti, istorici, psihologi, filologi — consacrată «problemei periodizării istoriei filozofiei din România». *Cu acest prilej s-a prezentat de către Mircea Ioanid comunicarea:* Proiect de periodizare a istoriei filozofiei din România, *care includea în aliniatul* «1», *punctul* «a» *şi următoarea* grupare *de filosofi şi opere, într-o formulare destul de ambiguă prin arbitrariul alăturărilor de nume, deşi pe un ton categoric:* «Idealismul religios şi mistic ca fundament teoretic al reacţionarismului extrem şi al politicii agresive imperialiste. (I. Petrovici, Nae Ionescu, Eugenu Speranţia etc.). Lucian Blaga dezvoltă un sistem filozofic a cărui temă centrală este misterul. Categoria fundamentală a filozofiei lui Blaga, „Marele anonim", împiedică printr-o „cenzură transcedentă" cunoaşterea realităţii de către oameni. Încercarea de fundamentare a unui iraţionalism românesc»[1].

În cadrul discuţiilor, vorbitorii «au făcut propuneri, precum şi o serie de obiecţii critice», *menite, evident, să îmbunătăţească proiectul. Unii specialişti, între care şi tineri cercetători din Institutul de Filozofie, au cerut* «mai mult discernămînt şi obiectivitate» *în judecarea* «curentelor, orientărilor şi tendinţelor» *din filosofia românească a anilor 1918—1944. Confruntările au continuat pînă spre sfîrşitul anului 1958, cînd Secretariatul ştiinţific al Academiei R.P.R. a înaintat, spre informare, o amplă* dactilogramă, *cuprinzînd — după precizarea acad. C. I. Gulian —* «o primă variantă a tematicii ISTORIEI FILOZOFIEI ROMÂNEŞTI, pe baza căreia se va trece la redactarea lucrării».

De data aceasta, lui Lucian Blaga i se conferea un capitol de sine stătător şi separat de «idealismul religios şi mistic» *al lui Nae Ionescu şi al lui Ni-*

[1] Vezi, *Cercetări filozofice*, nr. 5, 1957, p. 187. Merită să relevăm că, înainte de «consfătuire», la schimbul de păreri ce a avut loc la Miron Constantinescu, s-a stabilit ca dezbaterea să fie deschisă, liberă şi «*fără prejudecăţi*», căci — s-a spus — partidul «*răspunde de ştiinţa şi cultura poporului român din totdeauna*».

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

chfor Crainic etc. În «tematică» se vorbea de «fenomenul» Lucian Blaga şi se încerca să se definească «sistemul filozofic al lui Lucian Blaga şi problematica lui fundamentală. Tema centrală — MISTERUL. Gnoseologia în filozofia lui Blaga. Categoria fundamentală „Marele Anonim" şi funcţia „Cenzurii transcendente". Încercarea de fundamentare a unui iraţionalism românesc. Contribuţia gîndirii blagiene la dezvoltarea culturii. Filozofia germană şi Lucian Blaga. Teoria despre stil şi specificul naţional în gîndirea lui Blaga. Limitele teoretice şi ideologice ale sistemului filozofic blagian».

Capitolul *despre Blaga se găsea plasat în* tematică *după filosofia* «eclectică» *a lui C. Rădulescu-Motru şi după* «idealismul raţionalist» *al lui P. P. Negulescu, Mircea Florian, D. D. Roşca, Tudor Vianu, N. Bagdasar, I. Brucăr etc. şi înainte de cel consacrat contribuţiei lui Ion Petrovici şi a* «raţionaliştilor» *Petre Andrei, Mihai Ralea sau* «Şcoalei sociologice» *a lui D. Gusti, H. Stahl şi Vlădescu Răcoasa.*

În timp, textul «tematicii» Istoriei filozofiei româneşti *a suferit o serie de noi metamorfoze. În martie 1960, cînd apare* macheta *acestui* tratat *academic, numele şi operele filosofice ale lui Lucian Blaga figurau şi erau analizate într-un capitol separat, asupra lor fiind formulată următoarea apreciere:*

«Fără să militeze politic în rîndul fasciştilor, Blaga propagă misticismul şi un „apriorism al inconştientului" din care trage concluzii subiective şi agnostice. În DIFERENŢIALELE DIVINE, el susţine o ontologie şi o cosmologie de factură teologică. În filozofia culturii el face apologia etnicismului şi fatalismului. Scrierile sale au contribuit în mare măsură la răspîndirea ideologiei mistice»[2].

Oprindu-ne aci, se impune o constatare: cel mai important cîştig teoretic şi moral a fost risipirea tezei lui Pavel Apostol despre «reacţionarismul extrem» *al filosofiei lui Blaga, care ar fi exprimat* «poziţia ideologică» *a fascismului. Fostul student al autorului* Trilogiilor făcuse o distincţie bizară atunci cînd argumenta *că, subiectiv, Blaga n-a avut nimic comun cu fascismul, dar, obiectiv, ideile lui filosofice au constituit* «poziţia ideologică» *a* «reacţionalismului extrem». *Chiar dacă «aprecierile» din* machetă *erau departe de a reflecta o înţelegere exactă şi obiectivă a «fenomenului» filosofic blagian, totuşi, se poate observa că, pe parcursul anilor 1957—1959, s-au modificat sensibil prezumţiile unora, cîştigînd teren încrederea în analiza ştiinţifică a problemelor teoretice prezentate, în dauna «etichetărilor» aprioric stabilite. Un prim pas spre o asemenea «poziţie» era făcut atunci.*

La sfîrşitul lui noiembrie 1957 o delegaţie *a C.C. al P.M.R. şi a guvernului a participat la Cluj la festivitatea dezvelirii monumentului închinat răscoalei de la Bobîlna. Din «delegaţie» făceau parte şi istoricii Andrei Oţetea şi Ladislau Banyai. În împrejurarea respectivă Blaga a avut ocazia să se întîlnească cu vechiul său prieten Andrei Oţetea. L-am vizitat pe* poet *împreună cu reputatul istoric şi am avut privilegiul să asist la schimbul lor de păreri. S-au abordat, în cursul discuţiei, mai ales probleme privind valorificarea moştenirii istorice naţionale. Blaga era la curent — am putut remarca — cu cercetările arheologice referitoare la* «realităţile geto-dacice», *întreprinse de colectivele Filialei Academiei din Cluj. Cu mare interes a primit poetul informaţiile lui Andrei Oţetea despre* manuscrisul *lui Karl Marx privitor la istoria Ţărilor Române, cît şi în legătură cu hotărîrea luată de forurile de partid pentru valorificarea la noi a documentului respectiv.*

La sfîrşitul lui decembrie 1957, Teofil Buşecan, pe atunci activist la regiunea de partid Cluj, intervenea într-o scrisoare *ca «Direcţia presei» din Bucureşti «să avizeze fără întîrziere un articol semnat de Lucian Blaga şi programat pentru primul număr al* TRIBUNEI din anul ce vine».

Articolul lui Blaga a apărut în Tribuna, *aşa cum fusese planificat, datorită înţelegerii manifestate de Direcţia de propogandă şi cultură a C.C.*

Am menţionat în altă parte[3] *despre o întîlnire pe care am avut-o, în februarie 1959, cu acad. G. Călinescu. Între problemele discutate, marele critic şi istoric literar a cerut să-i dau informaţii privitoare la editarea unor culegeri de*

[2] Macheta poartă girul «ştiinţific» al acad. C. I. Gulian (redactor responsabil), M. Florian, Crizantema Joja, S. Ghiţă, N. Gogoneaţă, R. Pantazi, D. Bădărău, I. Banu, M. Cernea, O. Gheţa, I. Firea, I. Lungu, Al. Posescu, C. Göllner.

[3] Vezi *Analele Universităţii din Craiova*, seria «Ştiinţe filologice», anul V, 1977, p. 121.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

versuri de Blaga, Barbu şi Pillat, precum şi amănunte despre întîlnirea poetului clujean şi discuţiile purtate de el, în lunile din urmă, cu forurile oficiale.

G. Călinescu a cerut informaţii, mai precise, despre versurile blagiene inedite. Este o îndatorire morală să arăt aici îngrijorarea exprimată de G. Călinescu în legătură cu «situaţia lui Lucian Blaga». Marele profesor a vorbit despre «inutilitatea suspiciunilor şi tergiversărilor» determinate de «exigenţe ideologice exagerate», subliniind că «resurecţia acestei politici păgubitoare pentru cultura socialismului» şi a atacurilor «sentenţioase» împotriva operei poetice a lui Blaga şi Ion Barbu i se par «obtuze», «de-a dreptul neroade». G. Călinescu a remarcat că «forurile» au greşit neacceptînd reintrarea în Academie a lui Lucian Blaga. Criticul şi-a exprimat apoi convingerea că numai prin recunoaşterea «tuturor marilor valori literare» se poate instaura un climat artistic sănătos şi real.

Volumul Din lirica universală *a constituit, după cum arătam, un alt moment în reevaluarea «cazului Blaga». Într-o scrisoare din 3 februarie 1958, A. E. Baconsky ţinea să mă informeze:* «Mi-a spus tov. Buşecan că v-aţi interesat dacă avem în sumar o recenzie la cartea lui Blaga — DIN LIRICA UNIVERSALĂ. Vă pot reproşa că vă interesaţi prea tîrziu!! Cronica este introdusă în sumar, fiind semnată de Gh. Grigurcu, tînărul despre care am discutat odată la secţie».

De asemenea, în aprilie 1958, primeam o lungă epistolă de la academicianul Emil Petrovici, în care reveneau unele ecouri ale convorbirii dintre Blaga şi Andrei Oţetea:

«Zilele trecute m-am întîlnit cu Blaga care mi-a vorbit despre întîlnirea ce a avut-o cu tov. Oţetea şi cu dvs. A spus că sînteţi un tînăr hotărît şi înţelegeţi ce trebuie să faceţi. Din discuţiile purtate cu dvs. şi colegul Oţetea şi-a dat seama că forurile de conducere sînt direct implicate în „corectarea unor greşeli". Mi-a spus că aţi povestit despre întîmplări petrecute la Rădăuţi în preajma alegerilor din 1946 cu o bandă a „sumanelor negre" cît şi despre campania electorală, din 1948, în judeţul Tecuci, unde l-aţi însoţit pe Zaharia Stancu, fapte ce l-au impresionat. Blaga mi-a mărturisit că tov. Oţetea, de cînd a fost reprimit în partid, s-a angajat în rezolvarea unor probleme ştiinţifice de mare importanţă şi, împreună cu tov. Daicovici, răspunde de fapt de viitorul ştiinţelor istorice din România».

Cam în aceeaşi perioadă vedea lumina tiparului şi Istoria literaturii române, *manual pentru clasa a X-a, redactat de prof. unv. N. I. Popa şi prof. univ. Al. Piru, colaboratori fiind: Al. Bistriţeanu, Savin Bratu, Const. Ciopraga, Iuliu Csehi, Al. Dima, Silvian Iosifescu, M. Lax, D. Micu, M. Novicov, H. Stănescu şi G. Ursu, sub privegherea prof. Al. Bojin, redactor şef al Editurii Didactice şi Pedagogice*

Manualul, tipărit într-un tiraj de 46 000 exemplare, avea aprobarea ministrului învăţămîntului şi culturii, Miron Constantinescu.

În capitolul despre mişcarea literară interbelică se făceau prezentări, destul de largi, despre opera lui Eugen Lovinescu (cu fotografie), Ion Barbu, H. Papadat-Bengescu, Al. Philippide (cu fotografie) etc.

Despre Lucian Blaga, autorul articolului respectiv, Silvian Iosifescu, scria: «De la primele culegeri — POEMELE LUMINII, PAŞII PROFETULUI — s-au afirmat însuşirile deosebite ale poeziei lui Lucian Blaga. Dar şi în poezie şi, mai ales, în studiile estetice şi filozofice, concepute idealist, antiştiinţific, s-a făcut puternic simţită concepţia retrogadă şi mistică a GÎNDIRII. Misticismul în special, întunecă o creaţie care a exprimat uneori încrederea în viaţă şi oameni. Măiestria poetică a lui Lucian Blaga e remarcabilă. Versul liber pe care-l foloseşte de preferinţă are transparenţă şi mlădiere». *Se cita apoi poemul* Dati-mi un trup voi, munţilor *şi era reprodusă fotografia poetului.*

Cu toate limitele judecăţii critice, este de subliniat însuşi faptul că se vorbea despre opera literară a lui Lucian Blaga în termeni cît de cît pozitivi. Manualului *i se pot aduce numeroase obiecţii — ca oricărui* manual, *de altminteri — dar el reprezenta în acei ani o primă încercare de modificare a opticii asupra literaturii române din secolul al XX-lea. Argumentîndu-şi punctul de vedere, unul dintre coordonatorii* manualului, *Al. Piru, sublinia atunci faptul că se elaborase lucrarea în concordanţă cu:* «PROGRAMA ANALITICĂ [ce] fusese definitivată, tipărită şi difuzată în şcoli. Am redactat capitolele mai sus numite şi am stilizat în acord cu autorii restul manualului, fără să intervin în ideile şi interpretările autorilor». *Totodată, Al. Piru ţinea să specifice:* «Apreciez că, aşa cum este — desigur cu multe imperfecţiuni — poate aduce reale servicii şcolii noastre, pentru că ana-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lizează operele unor scriitori de autentică valoare, ani de-a rîndul absenţi din manuale. Încă o dată insist că manualul poate fi difuzat».

Există, deci, în acei ani, cel puţin două documente care atestă hotărîrea de a include în programele şcolare marile valori ale literaturii române din deceniile interbelice, printre care şi pe Lucian Blaga: Programa analitică *difuzată la şcolile secundare şi* Manualul *pentru clasa a X-a de liceu.*

În aceeaşi ordine de idei, merită să amintesc un alt fapt: în vara anului 1957, Direcţia generală a artelor din Departamentul Culturii (Paul Cornea şi Mircea Avram) a prezentat Secţiei de ştiinţă şi cultură repertoriul teatrelor pentru stagiunea 1957/1958. Între piesele de teatru incluse figura şi drama Meşterul Manole *de Lucian Blaga, propusă de un teatru bucureştean. Repertoriul teatral a fost avizat favorabil. Teatrul Giuleşti a trecut la pregătirea spectacolului* Meşterul Manole. *Încă din 5 septembrie 1956 neuitatul artist al poporului, Ion Manolescu, îşi manifesta mulţumirea că «în urma discuţiei noastre despre piesa „Meşterul Manole" am propus-o Ministerului în repertoriul pe stagiunea viitoare. Atît Direcţia teatrelor cît şi tovarăşa ministru Constanţa Crăciun au primit-o cu interes, ceea ce m-a bucurat şi nădăjduiesc să realizăm un spectacol de prestigiu».*

Din nefericire, «fluxurile musonice» ale rigidităţii dogmatice, anacronice, au anulat sau amînat considerabil unele dintre acţiunile cultural-artistice iniţiate în acei ani, stopînd pentru un alt timp, procesul revenirii în actualitate a lui Lucian Blaga!

Manualul *a devenit, în mentalitatea unora, un fel de «bumerang» ideologic, cartea fiind pînă la urmă prohibită, cu toate că o parte din tiraj fusese deja difuzată. În primăvara lui 1958 munca redacţională la* culegerile *de poezii interbelice proiectate a fost oprită şi şpalturile date la topit, iar pregătirea spectacolului respectiv întreruptă. Chiar hotărîrea guvernului de a acorda lui Lucian Blaga pensia specială de stat, a fost dezaprobată, în spiritul meschin al unor reacţii personale, pe temeiul că propunerea scrisă ar fi:* «...un exemplu cras de liberalism şi împăciuitorism» (!?)

Dar, despre aceste «răbufniri» dogmatice cu justificări subiective, în contradicţie cu mersul timpului, vom discuta cu altă ocazie.

[Va urma]

Pavel ŢUGUI

(Continuare din pag. 160)

Române, în cadrul „Zilelor Muzeului" şi pe... *o propunere,* înaintată Editurii «Junimea» din Iaşi, spre a realiza lucrarea *Eminescu în prefeţele sale,* pe care singur o califică drept *«un instrument de lucru indispensabil».* În ceea ce ne priveşte îi dorim să-şi îndeplinească planurile editoriale, să se *«înhame»* cu seriozitate *«la această muncă dificilă»* şi să primească un răspuns favorabil de la Editura «Junimea» *(«n-am primit pînă acum nici un răspuns»,* se plîngea *N.G.* în *Luceafărul,* nr. 48, din 30 noiembrie 1985). Pînă atunci însă e bine să înveţe măcar cum se face corect o trimitere ştiinţifică. Articolul lui Şerban Cioculescu, *Caragiale în ediţie completă,* a apărut în *Universul literar şi artistic,* nr. 17, sîmbătă *11 iunie* 1938, p. 1—8. Citatul la care ne trimite aiurea *N.G.* se găseşte acolo, în *p. 8**.

* **La celelalte chestiuni ridicate cu nedezminţită patimă de N.G., răspunde involuntar şi, bineînţeles, fără patimă, articolul lui D. Vatamaniuc din chiar acest număr al revistei, pp. 147—151. Referitor la «asanarea» bălţilor, recunoaştem că ne-am gîndit şi noi să o propunem. Depinde însă care baltă ! Nu cumva N.G. are în vedere acele zone într-adevăr paludate, infestate de tot felul de microbi ? (A.).**

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

BREVIAR

(aprilie—iunie 1985)

La sesiunea națională cu tema : *«Valori bibliofile din patrimoniul cultural național»*, desfășurată între 24—25 mai al Tîrgu Mureș, au participat cu comunicări I. C. Chițimia, Mihai Moraru, Andrei Nestorescu, Stela Toma, Eva Catrinescu și Stancu Ilin. ● Secția de științe filologice, literatură și arte a Academiei R. S. R. a organizat, în ziua de 7 iunie, o sesiune științifică dedicată *«Problemelor de editare a textelor literare»*. Între comunicările prezentate au figurat și cele semnate de I. Oprișan *(Editarea critică a culegerilor de folclor)* și Andrei Nestorescu *(Editarea lucrărilor de istorie literară)*. ● În cadrul festivităților eminesciene de la Botoșani, din 14—16 iunie, s-a acordat pentru prima oară *Premiul de critică Mihai Eminescu*, pentru *«cea mai valoroasă exegeză publicată din 1980 pînă în prezent»*. Juriul compus din Nicolae Manolescu, Eugen Simion, Livius Ciocârlie, Marian Papahagi, Daniel Dimitriu, Mihail Iordache, Lucian Valea și Dumitru Țiganiuc a desemnat volumul *Perspective eminesciene* de Dan C. Mihailescu. ● La sfîrșitul lunii iunie s-au acordat premiile speciale ale revistei *Argeș* pe anul 1984. Premiul de istorie literară a fost acordat cercetătorului Nicolae Mecu. ● Despre lucrarea *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1859—1918)* avem următoarele ecouri de peste hotare : *«Ihre Bibliografia... /.../ für unsere komparatistischen Studien wertvoll sein wird»* (Prof. Dr. Lea Ritter-Santini, Direktor Westfälische Wilhelms-Universität, Germanistisches Institut Abteilung für Neuere Deutsche Literatur und Vergleichende Literaturwissenschaft) ; *«das Werk /.../ gibt genaue Informationen über das Interesse, das die einzelnen deutschen Autoren in Rumänien fanden»* (Prof. Dr. Phil. Klaus-Henning Schroeder, Berlin) ; *«...ouvrage magnifique /.../ qui me permetra enfin de terminer un travail sur les relations entre la littérature espagnole et la littérature roumaine»* (Prof. Dr. C. Wentzlaff-Eggebert, Universität zu Köln, Romanisches Seminar) ; *«C'est exactement le genre de travaux dont nous avons besoin...»* ; *«...il y a dans votre ouvrage une véritable mine d'informations"* (Prof. Yves Chevrel, Institut de Littérature Française, Université de Paris—Sorbonne) ; *«Le volume qui nous est présenté offre une ample matière non seulement à des recherches, mais aussi à des réflexions»* (Raymond Pouillart, *Notes Bibliographiques*, în *Les Lettres Romanes*, Revue Internationale Trimestrielle consacrée à l'étude scientifique des Littératures romane. n. 4, t. 38, 1984, p. 341—342, Belgique). Vom reveni cu amănunte asupra acestui subiect.

AQUA FORTE

1. «Inedite» și... «gramaticale»

Într-un număr *așezat* — după cum ni se spune chiar în considerațiile introductive — în *«trăsura de gală a Thaliei»*, argumentîndu-se opțiunea tematică printr-o largă desfășurare teoretică, din care, bineînțeles, nu lipsește — cum ar putea să lipsească ? — *«filosofia culturii»*, în perspectiva *«absolută»* a căreia se constată apodictic că *«orice creație (sau creator) poate fi pusă sub semnul dramatismului»* — revista *Manuscriptum* (anul XVI, nr. 4 [61], 1985) încredințează tiparului, alături de comediile necunoscute semnate de Victor Ion Popa și Radu Stanca, și *«tragi-comedia în 2 tablouri»* intitulată *Nae Niculae* de G. Ciprian. Este vorba — înțelegem — de un *act* pur *tipografic*, executat strict *«în ordine alfabetică»*, deoarece redacția în cauză ne anunță că *«despre locul lor — al comediilor, firește — în dramaturgia autorilor sau în contextul epocii, în care au fost scrise, nu ne vom pronunța noi, acum, aici»*.

Curios mod de valorificare științifică, în care justificarea punerii în pagină a acestor *«inedite»* rămîne doar *tematica...* revistei și *«drumul liber»* lăsat *«aprecierii publicului cititor și criticii de specialitate»* !

Departe de noi intenția de a folosi din plin *culoarea verde* a semaforului manuscriptic. Vrem doar să atragem atenția — cititorilor, evident — asupra unor, să zicem, *neconcordanțe* între afirmații ținînd de... *«filosofia culturii»* (? ! ?), desigur, și banalele obligații editoriale și redacționale. O *notă* la *nota introductivă* a tragi-comediei lui G. Ciprian, semnată de muzeograful Lidia Munteanu, ne avertizează că *«un episod din această piesă i-a inspirat autorului o altă comedie : „Ioachim, prietenul poporului"* [...], *încă nejucată și nepublicată»*. E adevărat, titlul cu pricina, *«prietenul poporului»*, nu s-a publicat pînă azi, dar comedia în trei acte *Ioachim — fiul poporului* de G. Ciprian a fost tipărită, cu o prezentare de Manuela Tănăsescu, cu ani în urmă, tot în paginile revistei *Manuscriptum* (anul IV, nr. 3 [12], 1973, pp. 62—83).

Poate că distanța în timp, de aproape 12 ani, ar fi putut explica — pentru unii cel puțin — eroarea de informație. Răbdători din fire am fi trecut-o cu vederea, oacă n-am fi constatat surprinși că *«responsabil de număr»* al recent apărutului *Manuscriptum* nu este altcineva decît... Manuela Tănăsescu. Să vezi și să nu crezi !

Oprim aici observațiile noastre colegiale cu privire la tema manuscriptică în discuție. Ne îngăduim să mai semnalăm numai două ...scăpări gramaticale în cadrul rubricii *«Destăinuiri : Nicolae Labiș»* (îngrijită editorial de Martha Popovici). «În raport *de* care» — cum scrie *Martha* — sau «în raport *cu* care» ? Noroc că dr. N. Mihăescu de la *Săptămîna culturală a capitalei* a pierdut ocazia să-și completeze sagace *exemplele* «cronicii» despre *«Unele construcții... dereglate»* (nr. 12, 21.III.1986. p. 2). Îi rămîne incontestabilului specialist să mediteze însă asupra acestui *original* început de frază : «Fănuș Neagu chiar mărturisea *într-una din memorile lui...»* (s.n.). În ceea ce ne privește ne abținem de la orice comentariu. Dăm întîietate vechiului *lingvist*... radiofonist !

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

2. Curiozități... «discutabile»

● *Ocheanul intors* din 28 iunie 1985 al săptămînalului de cultură timișoreană *Orizont* (anul XXXVI, nr. 28, p. 2) pune cîteva semne de întrebare cu privire la identitatea unora dintre colaboratorii publicației noastre, cu osebire ai numărului 4/1984. E, într-adevăr, dreptul *cronicarului* respectiv să se mire de *«misteriosul Țugui»* și de *«faptele eroice»* ale personajului pe care-l inventează. După cum tot libertatea d-sale este să jongleze cu numele *Toma* în jurul creației argheziene, sau a ceea ce singur numește *«arghezologia»*. Vorba maestrului de la Mărțișor : atît poate, atît face ! Pe noi ne uimește doar simplismul cu care își afișează mimata seriozitate responsabilul cu dioptriile revistei *Orizont*. Falsele sale investigații dedectiviste, dîncolo de ironia rudimentară pe care tînd să o atingă, frizează și o reală incompetență. Nu avem spațiu disponibil și nici intenția să alcătuim *fișele* bibliografice ale colaboratorilor noștri Pavel Țugui și Stela Toma, iar *dosarele personale* respective pur și simplu nu se află în posesia noastră. Îi sfătuim însă pe glumețul optician de la *Orizont* să-și satisfacă apetitul cunoașterii prin consultarea oricărui *fișier de bibliotecă*, fie ea chiar dintr-un cartier timișorean. Altfel, începem și noi să punem întrebări și, slavă domnului, destule semnături fără... *dosar științific* în paginile revistei *Orizont* există !

● Reputatul profesionist al limbii de la *Săptămîna culturală a capitalei*, N. Mihăescu, ne face deosebita cinste de a ne citi, în ultima vreme, cu creionul în mînă și cu rigoare de adevărat *corector*, bun specialist în depistarea erorii tipografice (*S.c.a c.*, nr. 41, 1 oct. 1985, p. 2 ; *S.c. a c.*, nr. 49, 6 dec. 1985, p. 2 ; *S.c. a c.*, nr. 12, 21 martie 1986, p. 2) : îi mulțumim din suflet, deplin conștienți de importanța demersului său și de faptul că ne scutește — nu-i puțin lucru — de necesara *erată*. Rugăm, prin urmare, pe cititorii publicației noastre să considere, în ceea ce ne privește, spațiul «cronicii» lui N. Mihăescu, drept binevenita... *erată tipografică* a *R.I.T.L.*-ului.

● «Revista revistelor», semnată de *A.S.*, în *Luceafărul* (nr. 10, p. 6) din 8 martie 1986, califică drept *«discutabilă»* una dintre *dezbaterile* noastre *«ca și alte inițiative, de strictă observanță [sic !], ale acestei publicații»* (adică ale *R.I.T.L.*-ului). Să observăm mai întîi că o *chestiune* se pune în discuție sau formează obiectul unei *anchete* numai în măsura în care este... *discutabilă*, cu alte cuvinte capabilă de a mai suporta și alte argumente, putînd fi contestată (cf. *Dicționarul limbii române moderne*, Editura Academiei, 1985). Obișnuit, probabil, doar cu discuțiile de dragul... discuțiilor, în care participanții se situează chiar din plecare pe aceeași poziție, *A.S.* consideră *indoielnică* orice deviere de la regula unidimensională pe care cu atîta cerbicie o apără publicația pentru tineret a Uniunii Scriitorilor. Fără să știm ce înțelege *A.S.* prin cuvîntul *observanță* (l-aș ruga pe *N.M.* de la S.c.a c. să *intervină*), ni se pare apoi cel puțin... deplasat spiritul de selecție ce-l caracterizează. Dintr-o *dezbatere* la care au luat parte, de-a lungul timpului, Ștefan Pascu, Al. Rosetti, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Virgil Cândea, Răzvan Theodorescu, Mircea Martin, Mircea Muthu, Eugen Todoran, Șerban Cioculescu, domnia-sa apreciază ca fiind *«cea mai de seamă contribuție»* aceea *«emisă»* de Dan Zamfirescu. Atîta... obiectivitate ne zdrobește ! În fond, însă, ne bucură faptul că pînă la urmă chiar *A.S.* a găsit, totuși, ceva demn de reținut în *discutabilele* noastre anchete.

3. «Paternitate și ignoranță»

Mărturisim din capul locului că ne-a plăcut atît de mult titlul articolului inserat de Nicolae Georgescu în *Luceafărul* (an XXVIII, nr. 9 [1242], p. 6) din 1 martie 1986, încît, socotindu-l potrivit și la obiect în cazul pe care-l semnalăm, nu ne-am putut reprima îndemnul înterior de a-l prelua. N-am prea înțeles, este drept, ce caută acest material la *Cronica edițiilor*, cînd vîrtejul furibund al frazelor de-abia însăilate de *N.G.* și lipsa totală de argumente științifice îl transformă într-o adevărată șarjă de cavalerie (bineînțeles, fără nimic *cavaleresc* în ea). În tropotul copitelor nuanțele se pierd, desigur, iar maniera de atac a călor cu ochelari și a călăreților *acromatopsici* alungă orice posibilitate de înțelegere și comentare logică a faptelor de istorie literară invocate. După exemplul interbelicului N. Georgescu — numele ne-a venit în minte prin simplă asociație, căci omonimia se pare a fi aici oarecum predestinată — *«cocoșul»* luceferist exclude replica. Războinic inveterat, *N.G.* concepe dezbaterea literară ca pe un meci de box, în care concluziile și punctul de vedere personal al redacției ce a inițiat-o țin locul — în mintea sa — unui evident necesar *«arbitraj»*. Polemica de idei este înțeleasă de domnia-sa ca o singeroasă execuție. Combatanții în ale scrisului — mai vechi sau mai recenți — *pierd* sau *cîștigă*, în viziunea lui *N.G.*, în funcție de *stranii concursuri*, desfășurate după aberante reguli și reduse la *verdictul* halucinant al acestui comentator de stadion, lipsit de sportivitate. (Vezi opiniile sale despre Pompiliu Constantinescu în «cronica edițiilor» care o precede pe aceea ce determină însemnările de față). Amatorul de box literar se călăuzește, bunăoară, în depistarea paternității eminesciene a unor articole din *Timpul*, după *«cadența interioară a autorului»* și recomandă și altora această metodă infailibilă, ținînd de un sigur instinct. Argumentele de ordin științific nu mai au nici un sens. Totul se transcează între *piatră* și... *baltă*, dovadă că N.G. are o largă deschidere și spre alte domenii, cum sînt... *praștia* și *pescuitul* (în ape tulburi). *Dați-i un fluier și urcați-l în ring !* Fiindcă elasticul elementar al logicii articolelor sale s-a rupt din pornire, *N.G.* face corp străin în raport cu o *«cronică» a edițiilor*, ce pretinde mai multă rigoare, mijloace puțin mai... raționale, demonstrație la obiect, ieșiren din... palcolitic și eludarea insuficienței intelectuale. De altfel — culmea ! — chiar *N.G.* este de părere că un cronicar al edițiilor *«trebuie să învețe ce înseamnă o ediție critică, un corpus tematic etc., și în general îi rămîne să facă proba calificării în acest domeniu. Abia după aceea dialogul»*. (*L.*, an. XXVIII, nr. 40, 5 oct. 1984, p. 6). «Calificarea» lui *N.G.* se sprijină, deocamdată, doar pe o «comunicare» prezentată *«la Muzeul Literaturii*

(Continuare în pag. 158)

ARISTARC

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ÎN FOILETON

Octavian Goga

⟨JURNAL POLITIC⟩ *

⟨1931⟩

23 martie 1931

Dis-de-dimineață a venit să mă vadă Răşcanu şi Stan Ghiţescu, colegii mei de parlament. Generalul a fost deunăzi la rege, la dejun. Carol îl are în simpatie, probabil fiindcă Ferdinand l-a persecutat.

Foarte des această contrazicere e singurul rezon care explică simpatiile şi antipatiile lui. Răşcanu spune că i-a cerut detalii asupra situaţiei din Basarabia, şi în cursul mesii, de trei ori i-a repetat întrebarea: *«Cînd vine Averescu?»*

Din această preocupare cu repetiţie, el alege că e la mijloc un interes pentru criza politică. Îl fac să înţeleagă că mai degrabă poate fi vorba de o sensibilitate în vederea acţiunii de opoziţie a lui Averescu. Cu cei doi amici politici angajez conversaţia pe chestiunea: ce e de făcut? Sînt doi fruntaşi ai partidului nici mai buni nici mai răi ca alţii, vorba lor reprezintă opinia curentă din ţară. Nu pricep *«de ce vrea să ne distrugă?»* *«Ca să rămîie cu liberalii?»* întreabă Ghiţescu, *«fiindcă l-am ajutat să vie acasă?»* se zbate Răşcanu. Amîndoi declară că nu pricep nimic. Le pun problema mareşalului. Peste o săptămînă vine, şi ştiţi, el vine cu trenul, cu programul făcut, atîtea minute în staţia cutare, acolo ia apă, dincolo cărbuni, ţinta e precisă, nu se mai schimbă. Ce ziceţi d[umnea]-voastră dacă la Congres scoate o foaie de hîrtie, pune monoclul şi începe cam aşa: *«Fac mea culpa în faţa ţării, am fost la Bellinzona*[9]*, iată ce am spus, iată ce a zis, ţara nu mai poate suporta, fac apel, dincolo de partid, la toată lumea, îi trimit înapoi şi bastonul de mareşal»* etc. Ce se întîmplă atunci? Ambii mei, întunecaţi, aproape strigînd, răspund deodată: *«Toată ţara se dă cu Averescu»*. *«Lumea*, spune Răşcanu, *e plină de legende care o agită. La mine, la Vaslui, eu vorbesc cu ţăranii, care în gura mare îmi spun că regele şi-a plătit datoriile din împrumut, că la Paris a fost cu curvele şi a lăsat poliţe de franci franţuzeşti»*. Vedem toţi trei că se apropie scadenţa. Între Averescu şi Carol lămurirea se apropie. *«Noi ce ne facem, Stane?»* Electorul de Teleorman strînge din ochi şi din buze! *«Ne dăm cu ţara!»* Cădem de acord să-i vorbesc neted regelui şi ne dăm întîlnire pe miercuri dimineaţa.

★

Careva dintre vizitatori, dacă nu mă înşel Scarlat Arion, mi-a spus: *«Verifică te rog lucrurile la generalul Ionescu de la Căile Ferate. Regele i-a spus deunăzi: „Manoilescu e un pungaş, a luat 15 milioane într-o afacere"»*. N-am nimic

---

* Continuare din nr. 2/1985 al *Revistei de istorie şi teorie literară*. Text stabilit şi prezentare de Ioan ŞERB. *Argument şi note istorice* de Mircea MUŞAT (*n.red.*).

[9] Localitate în Elveţia, la graniţa cu Franţa, unde Al. Averescu s-a întîlnit cu Carol II.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de verificat pentru sufletul meu, însemn aici însă această notă de opinie curentă, care-mi răsună în urechi de trei sute de ori pe zi.

Dr. Bodin vine cu informații: *«Am fost și azi noapte, șefule, pînă la trei, la aghiotanți și la rusoaice. Sînt demoralizați. Toată chestia se învîrtește la noi în jurul Lupeștii. Oamenii de casă sînt clasați, la Palat, după gradul lor de simpatie pentru „roaiba". Știți cu cine stă seara la masă cînd e liber? Lupescu, unul Wieder și unul Ionescu-Brăila, furnizor la Ministerul de război (a nu se confunda cu cel de la direcția zootehnică). Vă puteți închipui ce trebuie să înghită ofițerii care în atmosfera cordială, fac pe glumeții și-l tratează pe ovrei cu dulceață: „Papa Lupescu" !»*

Anibal Teodorescu[10] a venit să mă vadă ca să-mi facă o întrebare, ținută în stilul lui obișnuit de ironie glacială cu nelipsite note de prețiozitate destul de simpatică într-o societate lăbărțată ca stil și gîndire: *«Ce zici, n-ar fi oare momentul să lansăm o teorie, o ligă de apărare a regelui și a prerogativelor lui constituționale?» «Împotriva cui?»* zic eu. *«Împotriva guvernului»*, răspunde el și după un moment de tăcere concludentă, întinzînd degetul arătător: *«Împotriva lui»*. Da, ideea nu-i de disprețuit.

La dejun, doamna Procopiu îmi spune: *«Titulescu n-a venit să mă vadă, dar e ceva mai interesant ce s-a petrecut cu regina, care i-a scris o scrisoare colonelului Pleniceanu, comunicîndu-i că vrea să-l vadă. Colonelul a transmis scrisoarea regelui. Titulescu n-a văzut pe regina grație interdicției cunoscute de a lua contactul cu oamenii politici»*.

După dejun telefonează Duca că ar vrea să mă vadă, fiindcă astăzi merge la rege. Sînt politicos și merg eu la dînsul la ora 3 și jumătate. Mă primește într-o cameră scundă, interior de căsnicie începătoare, dar și o sobrietate voită, mincinos demonstrativă pentru vizitatori. E alarmat: *«Nu mai merge așa; ai văzut legea drumurilor și proiectul lui Madgearu pentru revizuirea legii agrare? Am să-i spun lui vodă: „ține-i dacă vrei la guvern, dar nu-i lăsa să facă legi să distrugă totul pe treizeci de ani"»*. Îl întreb dacă e pentru ideea de guvern național, de guvern de concentrare și sprijinește pe Titulescu, cum spun ziarele. *«În principiu da»*, — răspunde, fiindcă nu vrea să indispuie pe rege, dar în realitate... Conversația e lipsită de interes pentru mine. Îl urmăream numai pe jumătate, restul atenției mi se fixase asupra craniului lunguieț și în față îi urmăream buzele, căutîndu-mi o formulă plastică pentru a-mi întipări în minte o imagine a falsității. În antreu, la despărțire, cînd îmi căutam pălăria, mi-a aruncat foarte degajat o întrebare inocentă: *«E adevărat că regele i-a trimis lui Averescu o scrisoare în Italia?»* Am înțeles rostul vizitei, și i-am răspuns limpede: *«Nu știu nimic»*. Regret că era întuneric și nu-i puteam vedea obrazul ca să controlez impresia...

D-na Pruncu, crainica Marucii Cantacuzino, care într-o vilă la Șosea s-a retras cu mîngîierile lui Nae Ionescu, vine din nou să-mi șoptească la ureche: *«Știi că sînt amărîți de tot. S-au dus personalitățile și concentrarea. Nu mai poate fi vorba decît de Averescu»*. Iunian a fost ieri la Maruca și împreună s-au jeluit cu toții că regele e slab și incapabil de o hotărîre.

Întorc vizita lui Titulescu la Șosea. Îl găsesc mult mai potolit. Cinci zile de politică internă i-au estompat gesturile. Spune că nu poate să devie caraghios, oricît ar dori să se întoarcă în țară. Revine asupra unei încercări cu parlamentul actual, spunîndu-mi că ar avea arma dizolvării față de el, cîtă vreme camerele ieșite din alegeri noi n-ar fi susceptibile de asemenea amenințări. Vede totul prin prisma personală. Critică pe liberali, pe rege îl tratează cu blîndețea omului care n-are perfectă încredere pentru interlocutorul lui. Îi zice: *«Săracul»* și îi atribuie intenții bune. De Mironescu spune că l-a inventat Maniu și el a sărit în sus cînd l-a văzut a doua oară prim-ministru. Îmi arată că azi la Ministerul de Externe au rămas zăpăciți în fața telegramelor din străinătate asupra uniunii vamale dintre Germania și Austria. *«Le-am scris de două luni de la Paris, unde se știa toată chestiunea. Mironescu a cerut azi detalii de la Caius Brediceanu»*. A urmat o lungă paranteză asupra activității lui de politică externă. Singura notă bună pe care o înregistrez pentru întîia oară e o grămadă de caiete în care îmi arată însemnările de zi cu zi după convorbirile ce a avut în străinătate. La

[10] Vezi despre el și N. Iorga, *O viață de om așa cum a fost*, București, Editura Minerva, 1972, p. 712.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

o întrebare repede i-am surprins răspunsul : *«La Paris voi vedea pe Maniu. Crede încă în teoria Ardealului stăpînit de la Blaj. Nu vede realitatea, m-a întrebat de „chemăriști"»* etc. Spune că peste graniță exemplul lui Radici [11] e un *«memento»* și pentru noi. Cînd îi vorbesc de catolicismul lui Maniu [12], cu singura platformă ce a mai rămas, îmi spune că și în străinătate aceasta explică atenția cu care e urmărit. Găsește foarte normal că formula mea e un guvern Averescu ; el nu se poate expune la ridicol, să fie un prim-ministru hărțuit de toate părțile, pleacă fără să se mai gîndească la reîntoarcere. *«Dar dacă te cheamă regele ?» «Atunci vin negreșit, dar nu înseamnă că pot face ceva»*.

Sînt convins că n-a renunțat la idee, deși greutățile îl intimidează. Un detaliu meschin îl trădează. La întrebarea dacă Burillianu să mai scrie guvernatorilor băncilor străine de cesiune asupra controversei lui juridice, el spune că nu, ba mai mult îl povățuiește să nu facă proces pentru că unul la mie dacă ar pierde nu i-ar fi favorabil (îngrijorare de viitor prim-ministru). O notă interesantă. Îmi relatează conversația lui cu Sir Detterding [13] : *«Nu înțeleg de ce am fost invitat în România»*, mi-a spus zilele trecute la Londra. E foarte măgulit de primire, decorații etc. Dacă va vorbi ziarelor va spune cam următoarele : *«Dv. sînteți o țară fericită, nu vă comparați cu altele. Aveți pîine. Între mine și România este o deosebire, cînd vreau să iau un împrumut mă duc la bancher și îi spun : „Am nevoie de bani. Iată condițiile în care te rog să mi-i găsești". Dumneavoastră faceți împrumut, dar nu vă interesează condițiile. Regret că dorind o povață din partea mea nu m-ați chemat înainte de încheierea împrumutului»*. Nu este pentru o politică de concesionare, ci de așteptare, fiindcă dorește binele acestei țări și nu poate să-și suprime preocupările umanitariste.

Mă despart de Titulescu cu efuziune reciprocă (pupături cum nu l-a dezvățat Londra) și cu convingerea că în curînd revine la București ca să-și primească consacrarea definitivă a ambiției și a neputinței.

24 martie 1931

Grămadă de oameni ca de obicei ; fiecare cu ponosul lui. Generalul Coandă, întors de 3 zile de la Paris, vine să mă vadă și să-mi spună conversațiile lui cu Sir Detterding. L-am întrebat în fine : *«Que pensez vous, sir Henri, sur l'emprunt ?» — «Très onéreux, très onéreux !»* Se grăbea spre un consiliu de administrație și cînd Deleanu a intrat inoportun în cameră să atragă atenția asupra listei de subscripție pentru alegeri — fiecare 2000 lei de cap — s-a făcut că nu-nțelege. *«—In fine, mă grăbesc»* și a plecat.

Esca și Prie de la Cluj au venit să-mi comunice că pentru banca agrară ni s-a pus ultimat. Hațeganu, Sever Dan, Tilea, din însărcinarea lui Mihai Popovici, le-a notificat într-o conversație de 4 ore (viteză ardelenească) că nu se trece portofoliul industrial sub 10 milioane asupra statului, cum hotărîse banca națională și comisiunea de pe lîngă Ministerul de Finanțe, pînă a nu pleca Burillianu și a nu veni Mihai Popovici din străinătate, dacă nu acceptăm la bancă paritate la membrii consiliului, plus președinte de al lor și sindicalizarea acțiunilor : ei doi, noi unul. Deci, îngenunchere pe toată linia, cum s-ar zice la Blaj : *vae victis !* Sîntem de părere, la adunarea generală să le dăm banca întreagă s-o mănînce friptă, cum am găsit-o acum 4 ani cînd am salvat-o din pragul falimentului. Scrisoare de la Palat că se amînă audiența.

25 martie 1931

Întrevedere cu Duca, la el acasă. Îmi vorbește de audiența lui. I-a arătat regelui frămîntarea din țară ; zice că i-a dat dreptate. *«După impresia mea — spune el — se va declanșa criza în aprilie. Logic ar fi să se gîndească la un partid. Sînteți dumneavoastră și sîntem noi. Nu venim nici unul. Pentru noi are resentimente, de dumneavoastră se teme. Probabil va face un guvern Titulescu, sau Prezan sau Argetoianu». «Dv. ce faceți ?» — întreb eu — «Văd că ați anunțat o întrunire pe 5 aprilie cu delegații din provincie. E ceva serios ?» — «Da, facem o întrunire»*, îmi răspunde cu gura jumătate. N-are deloc aerul unui matador

[11] Ștefan Radici (Radić), om politic naționalist iugoslav, care și după 1918 a pledat pentru independența Croației, fiind de cîteva ori arestat și chiar grav rănit în parlament în 1928, din care cauză și moare.

[12] Despre Iuliu Maniu, greco-catolic de confesiune religioasă, se spunea deseori că de fapt era catolic.

[13] Om de afaceri englez, în vizită în România pentru contractări petroliere.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

revoluționar. Îmi ține o destul de lungă teorie despre ideea unei uniri a opoziției. Să ne înțelegem cînd vine mareșalul. Toate fără convingere. Interesul lui personal, așa cum și-l vede, e ca guvernul să rămîie încă, fără însă o legiferare care ar jigni interesele liberalilor.

★

Dejun la Săveanu. E și dr. Angelescu de față. Lume veche, liberali vechi. Amîndoi îngrijorați: *«Trebuia opoziție unită ca la Mazar Pașa, il vom sili pe Duca. Să vie mareșalul să se puie în frunte, să conducă lupta. Aducem aici 100.000 oameni, dacă trebuie putem face și grevă generală».* Vorbele lor vin parcă de foarte departe, dintr-o lume depărtată, care s-a dus. Încerc o mică pipăială în treacăt. *«Lume este la Teleorman, la Vlașca, dar trebuie bani* — mă întorc spre dr. Angelescu — *dați bani?»* Eternul ministru de instrucție al liberalilor, strangulat parcă în vocea lui guturală, zgîiește ochii: — *«Dăm, mă!»* Are aerul unui oltean căruia i s-a furat coșul cu zarzavat și țipă de disperare.

Ora 3 și jumătate, la Palat.

Mă primește aghiotantul, colonelul Grigorescu, un ofițer tînăr cu mișcări greoaie. Nu mi se pare nici de salon, nici de cîmpul de luptă. Chelie prematură; îmi spune că sus e Dr. Lupu. În camera de așteptare, dintr-un colț, mă salută o figură necunoscută, mutră nemțească, cu tăieturi pe obraz, un deputat șvab. Se prezintă. Vorbim nemțește. Critică guvernul. Spune că nu rămîne decît cîteva minute. Coboară Dr. Lupu congestionat. Șvabul pleacă, Lupu relatează în două cuvinte: *«Nu mi-a dat nimic lămurit. Eu i-am spus tot. Dacă-i mai ține, vine revoluția. I-am zis: „Maiestatea-ta ești impulsiv. Ciudat lucru însă, impulsivii ca și timizii, cad în exagerare. Timizii devin prea îndrăzneți și impulsivii prea circumspecți". Mi-a răspuns vag: „Doctore, nu ai încredere în mine"? Replica mea a fost promptă: „— Eu da, dar țara a început s-o piardă". M-am explicat și pe chestia Știrbey. A recunoscut că l-au informat că aș fi omul lui».*

Neamțul coboară de sus, ținut numai 10 minute. Mă despart de Lupu și-n vreme ce îi strîng mîna, îl întreb: *«— Tu ce crezi?»* El pleacă mohorît: *«— Îi mai ține».*

Urc treptele cu adjutantul, în față văd două costume japoneze de «samurai» foarte rău plasate. În primul salon, tablourile lui Greco, admirabile. La dreapta, spre bibliotecă, drum cunoscut, bătut de multe ori. Adjutantul bate la ușă, o deschide: *«Majestate, dl. Octavian Goga!»* Stăm față în față. El, la masa de scris, într-un nour de fum; masa: un maldăr enorm de hîrtii, dosare, proiecte de lege, memorii, ca la un secretar general, într-un minister, unde hîrtiile întîrzie mult. Foarte amical îmi strînge mîna: *«Stai, te rog, Goga și spune-mi dumneata mai întîi, ca pe urmă să-ți spun eu».* Îl privesc în față, a mai slăbit parcă. Ochii albaștri deschiși au licăriri simpatice. În jurul lor stăruie o linie de oboseală. Gura cu buzele cărnoase se detașează din ansamblu; la bărbie, o linie abruptă dă impresia parcă s-ar isprăvi prea repede capul, că lipsește ceva, probabil voința. *«— Eu, sire* — încep hotărît — *nu am prea multe de spus. Dacă vă aduceți aminte, la ultima noastră întîlnire mi-ați zis: „Cînd se întoarce Averescu, înainte de a începe o acțiune, să treci negreșit pe la mine"». «Da, da, țin minte...»,* îmi taie vorba repede. *«Cînd vine Averescu? Ce plan are? Care e acțiunea voastră?»* Chestiunea îl agită. Se vede din toată figura lui ca e impresionat. *«La 5 aprilie* — îi răspund. *Avem congresul în 19 aprilie. L-am tot amînat, acum nu mai merge». — «Bine ați făcut că ați primit rugămintea mea». «— Da sire, dar toate au o scadență. Eu aș fi foarte mulțumit să nu se mai ție, fiindcă atmosfera e foarte încărcată. Am mai spus-o majestății-voastre. E o grozavă agitație. Dacă ar fi un guvern serios, ar putea să canalizeze răspunderea. Așa, însă, totul canalizează majestatea ta personal. Fenomenul e explicabil, cînd ai în fața ta un drapel care flutură sus și 5 gîndaci care ricîie în țărînă, jos, privirea ți-o reține drapelul». «— Știu, știu, îmi dau seama»,* face el îngîndurat. Merg înainte cu hotărîre: *«— Da, sire, dar toate au un capăt, trebuie să se isprăvească odată. Eu cer un răspuns, nu vreau date de călindar, dar se impun vorbe mai lămurite; oricît ar fi de sibilinici monarhii, sînt momente cînd nu se mai legitimează tăcerea. Guvernul trebuie să plece!»* Carol zîmbește și-mi răspunde glumind: *«— Asta o știe acum și Georgică Mironescu. Pînă la 15 ale lunii aprilie nu se va deschide criza. Știu ideile dumitale, poate ai dreptate, cred chiar că din punct de vedere al administrării adevărul e pe partea dumitale. Un guvern de partid lucrează mai unitar și cu mai mult spor. Eu, însă, sînt preocupat și de demonstrația politică în*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

aceste vremuri. Nu pot renunța la ideea mea, nu mi-o pot scoate din cap. Un guvern cu toții, prezidat de un neutru. Idealul ar fi ca toți foștii primi-miniștri să facă parte din el». «— Sire, îi răspund, pe mine, pentru un moment, mă preocupă mai mult înlăturarea nenorocirii actuale. Să mai respire țara. O schimbare de guvern e o destindere de 2—3 luni. Cît despre formulă, ce să zic? Le mieux c'est l'ennemi du bien[15]. Seamănă a laboratoriu. N-o prea văd posibilă. Și-apoi cloncanii ăștia, toți laolaltă, se neutralizează unul pe altul și încurcă lumea».

Carol aprinde o nouă țigare nervos și continuă volubil: «— Nu e adevărat ce mi se atribuie, că vreau să distrug partidele. Vreau numai să schimb atmosfera lor. Ce vrei? Au văzut totul prin prisma interesului meschin, da, da, prea s-au căcat pe țară!» Intervin brusc: — «Trebuie să spun majestății-tale că nu mă simt deloc vizat. Majestatea-ta face istorie aici, vorbește de partidul liberal. Am guvernat de două ori și vreau să știu cum am menajat interesul nostru». — «Adevărat, guvernarea voastră a doua a fost bună». — «Cînd am intrat în cea dintîi, țara era în balamuc». — «Da, și erați noi. Și guvernarea trebuie învățată». — «Cînd era însă să ne dăm măsura, în amîndouă rîndurile, am fost luați de guler și expediați. Majestatea-voastră știe că între pretexte s-a invocat și cochetăria noastră cu „chestia închisă"». — «Da, știu, răspunde Carol, o clipă pe gînduri; Titulescu a fost la dumneata, ce ți-a vorbit»? — «Ideea unui guvern de concentrare. Am spus părerile mele. Nu-l văd deloc, nu știu încă ce vrea cu parlamentul actual...»

— «Nu e tocmai important. Știi însă, parlamentul de azi primește tot. Alegerile sînt grele». — «Depinde cine le face». «Spuneai că poporul e agitat». — «Desigur că da, aici însă trebuie pusă ordine. În 10 zile toată lumea trebuie să-și vadă de treabă. Gazete, la țară, jandarmi dublați».

— «Da, răspunde el, gazetele. Zilele acestea se votează legea presei, ca la voi în Ardeal. Trec calomniile la tribunal. Sub dumneata a fost ordine cînd erai la interne. Știi, Goga, eu contez pe dumneata personal. Fac apel la prietenia dumitale. Îți voi da ordin».

— «Sire, persoana mea nu este în joc. Am o situațiune personală foarte grea astăzi. Vreau o dată, poate chiar înainte de declanșarea crizei, să vorbesc mai răspicat cu majestatea-voastră. Am comprimat așa de mult dorințele mareșalului Averescu, că în timpul din urmă a început să răbufnească. Știți că este greu de minuit». — «Da, știu».

— «Sînt de părere ca la întoarcere să-l chemați, să-i vorbiți».

Înainte de a pleca am stat de vorbă pentru cazul că s-ar fi deschis criza în lipsa lui, l-am întrebat ce e de făcut. Mi-a răspuns că nu e bine să luăm răspunderea eșuării unui guvern de concentrare din pricina noastră. În principiu, deci, ne vom ralia și noi. Carol întrerupe cu vioiciune: — «Știi că asta e foarte mult. Mă bucură, am să-i vorbesc. Înainte, însă, vorbește-i dumneata. Încă o dată îți spun, pentru partea politică în la prezența dumitale. Voi, miniștrii de mîine...».

Mi se părea că ne avansăm prea mult și nu voiam să creadă că mi-a smuls un angajament. L-am lămurit deci: — «Sire, nu e interesant ce voi face personal, cred că vedeți în mine un bun român. Cît privește activitatea în guvernare, competența mea e așa de limitată!» El schimbă vorba: — «Ce zici de Titulescu?» Răspund prompt: — «Talent eruptiv, cu dezlănțuiri puternice și imobilitate absolută după descărcare. Între cutremur și repaus, alternări repezi. Guvernarea cere un ritm egal, fără de care nu se poate închipui o vedere de ansamblu». — «Da, dar s-a schimbat mult, în ultimii ani». — «Tocmai asta mi se pare, sire, că e tot cel vechi. Remarca o făceam deunăzi, ziceam, ciudat lucru: Ploieștiul e mai tare ca Londra! În sfîrșit, se va vedea. Eu mă gîndesc acuma numai la schimbare. Nu știu dacă majestatea-voastră își dă seama cum ne zbatem noi azi». — «Cum nu, doar credeți că eu sînt liniștit cu sufletul meu? E vorba doar de pielea mea. Nu vezi ce am aici pe masă? Cîți vin pe capul meu? Mă gîndesc iar să suspend audiențele. Cînd veți fi la guvern, două săptămîni să treacă și să nu primiți pe nimeni». — «Da, sire, toate hîrtiile acestea ar trebui să le aruncați pe fereastră. Nu legile hotărăsc, cine le aplică». — «Ai dreptate, mi-a spus-o și Argetoianu. Ce zici de ardelenii din guvern? Hațieganu, un bun executant. Nițescu...» — «Incolori, oameni de mîna a doua. Poate copiii lor... Deși am întrebat la Universitatea din Cluj dacă a ieșit ceva mai de seamă după război. Nimic». Carol: — «Din nenorocire, au reînceput acuma lupta confesională. Greco-catolicii au cerut o facul-

[15] Mai binele e dușmanul binelui. Formulă de cumpătare

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tate. Eu cred că au dreptate». Eu : — *«Bine, dar atunci să nu mai ţie pui de facultate la Blaj».* Carol : — *«Prelaţii lor sînt mult superiori ai noştri [sic!] Niculescu, Hossu chiar şi Suciu. De Coltor ce zici»?* Eu : — *«În viaţa privată nu e după rînduiala canonică. Are copii pe alci prin Bucureşti».* Carol : — *«Arhiereii noştri sînt jos de tot. Ivan ăla de la Cluj, de unde a ieşit tipul ăsta? Şi prea sfinţia-sa patriarhul nu e sfînt deloc, nici nu munceşte. Trebuie să ne gîndim. Cine crezi dumneata că e cel mai de seamă»?* Eu : — *«Nu ştiu dacă îl cunoaşte majestatea-voastră, e cam frondeur, dar e cel mai deştept : Vissarion Puiu, de la Bălţi».* Carol : — *«Ai dreptate, e şi părerea mea».*

Conversaţia a trecut asupra proiectelor de legi de la Cameră. I-am vorbit de nebunia revizuirii legii agrare. Mi-a spus că o va opri. L-am întrebat dacă se face Creditul Agricol şi spunîndu-mi că da, i-am recomandat pe Garofild pentru postul de guvernator. Pe ideea specialităţii, cum a făcut cu Mihai Ionescu la C.F.R. Mi-a răspuns că i se pare candidatul cel mai serios.

Înainte de despărţire, reamintindu-i din nou că trebuie să-l cheme pe Averescu, i-am pus şi chestiunea Burillianu : — *«Trebuie să vorbim sincer, sire. De ce aţi sacrificat pe Burillianu de la Banca Naţională»?* M-a privit o clipă pieziş şi a plecat ochii jenat. — *«Vezi, greşala lui a fost că n-a avut o atitudine lămurită. Întîi părea a fi fost de acord cu Mironescu, mai tîrziu...».* Eu : — *«Sire, să vorbim simplu şi limpede. E victima majestăţii-tale. Atitudinea lui a fost dictată de ideea că vă este pe plac. Blank i-a arătat că majestatea-ta...»* Carol : — *«Blank a greşit, i-am spus-o şi lui».* Eu : — *«Bine, dar trebuie reţinut : e o victimă. În viaţă şi-n politică, ştiu bine, cad victime... Burillianu e jertfa majestăţii-tale».* Carol : — *«Va fi o compensaţie şi pentru el».*

O strîngere de mînă şi am plecat. Duc eu cu mine o apăsare de nelămurire, ceva imprecis, haotic. Necontestat, Carol face o bună impresie de suprafaţă, debit uşor de vorbă, o dragoste de ţară pe care o cred sinceră, aparenţe de orientări generale, dar în problemele politice n-am văzut azi încă o formulă clară. Înconjură reţetele consacrate, are atitudini de negaţiune şi gesturi de destructor. Nimic însă din ce să se desprindă omul care zideşte. Plin de bănuieli, se deschide foarte greu ; îţi dă necontenit senzaţia că după reticenţele lui stăruie un gînd ascuns, un păcat nemărturisit sau o intenţie extralegală. Mai este încă ceva care tulbură în mod constant psihologia lui şi-i împrumută o nesiguranţă, făcîndu-l să se epuizeze în energii verbale şi-n gesticulări fără consecinţe, rămînînd nehotărît în faţa faptei. Cei 4 ani de exil, trăiţi în afară de ritualul regalităţii, se resimt cu fiecare pas. Hotelul Claridge, cu ambianţa lui, se răzbună azi în mod postum. Amestec curios, nedefinit încă, de impulsuri atavice, care-l împing spre un autoritarism fără frînă şi de clişee occidentale, ale aşa zisei democraţii de peste graniţă. Carol nu cunoaşte meseria de rege şi-n dorinţa nebuloasă de a părea un inovator n-a reuşit să fie decît un diletant. De aceea, în criza politică care dăinuieşte de atîta vreme sub ochi lui, n-a izbutit încă să se fixeze asupra soluţiei. Repetă necontenit : Guvern de concentrare, fără să poată rezista la o discuţie asupra posibilităţilor de realizare. Plec de la Palat cu o singură constatare, care mă bucură : Vom avea, în sfîrşit, declanşarea crizei imediat după Paşti. *Titulescu, eroul nostru de gelatină*, va fi chemat să ia cîrma în mîinile lui viguroase. Foarte bine! Să se dea drumul odată şi vom vedea mai pe urmă. Pe deasupra acestor *voinţi-piftie* vor vorbi evenimentele cu cruzime. Să le aşteptăm.

26 martie 1931

M-am aranjat des-dimineaţă ca pentru întîlniri ruşinoase. Am dat ordin servitorilor să spuie lumii că nu sînt acasă. Aştept pe Duca. S-a anunţat de ieri. Vine firesc să mă ispitească asupra convorbirii cu regele. Iată-l. Şeful a sosit. Aruncă împrejur priviri scrutătoare, acele nelipsite aere de investigaţie, care fără să vreau îmi readuc în memorie vorbele lui Nicu Filipescu adresate feciorului de cîte ori aştepta vizita lui Duca : — *«Gheorghe, adună toate scrisorile şi pune-le la o parte. Vine domnul Duca».* Plin de neastîmpăr şi curiozitate îmi strînge mîna : — *«Ei, ce zice vodă?»* În linii generale i-am spus : *«Criză după Paşti, guvern de concentrare Titulescu».* Îşi verifică impresiile lui, aşa a înţeles şi el. Are nedumeriri, nu ştie ce se va-ntîmpla. N-aş putea zice că împărtăşeşte mulţumirea mea pentru declanşarea crizei. O prelungire l-ar aranja mai bine, i-ar da putinţa să exploateze incoerenţa regelui şi să umbrească trecutul. Pentru Titulescu are o atitudine de ură explicită. Nu îndrăzneşte s-o formuleze limpede, fiindcă e poltron, dar din cîte o vorbă aruncată sau dintr-o convulsiune a buzelor

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

subțiri aleg adevărul. Revine asupra subiectului de deunăzi: *«Cînd se întoarce Averescu?»* Schițează vag din nou planul unei colaborări pentru răsturnare. Eu îi pun reflectorul în față cu vorbe răspicate: — *Foarte bine, dacă vrei să-i dăm jos, lucrul e simplu. Încheiem pactul, hotărîm ziua. Averescu elaborează planul și totul merge strună. O sută de mii de țărani aici, grevă generală, mareșalul cu toți generalii în uniformă stăm în fața armatei: Se alege!»* — *«Ah, nu, asta nu!»* face enervat și ridicînd mîna dreaptă în aer, vrea să îndepărteze parcă viziunea dezagreabilă. *«Dau bolșevicii peste noi. Nu știu unde ajungem!»* Vorbe chioare, în fond nu vrea să se facă nimic cît din frică cît din socoteală. Tot ce ar dori ar fi să-l învăluie pe Averescu, fiindcă în întrevederile ce au avut înainte de a fi plecat mareșalului la Acqui[15] i-a simțit protestarea crîncenă împotriva lui Carol. Vrea să-l împingă deci înainte ca de după spatele lui să poată trimite bezele Palatului. Înainte de a ne despărți, ca și cînd ar atinge o chestiune de detaliu, fără multă însemnătate, mă întreabă neted: —*«E adevărat că ai făgăduit nenorocitului ăluia de Gheorghe Brătianu o înțelegere? Unul de ai lui a fost la mine și mi-a spus și detalii: 2 ministere, 60 deputați...»* Îi tai vorba foarte liniștit: — *«O fi poate dorința lor* — zic cu multă franchețe —, *cît mă privește, de unde să pot făgădui? E dreptul mareșalului»*. Pe această mînciună pe care aveam aerul că o credem amîndoi ne-ntindem mîna amical ca la început și el pleacă lăsîndu-mi impresia că mi-au strepezit dinții ca și cînd aș fi mîncat iască. Mă gîndesc la memoriile lui Bülow care le-am cetit, mi-au defilat pe dinainte ca o galerie întreagă de figuri politice; nu știu cui să-l aseamăn pe acest minuscul bărbățel de stat, mîine poate șef de guvern peste 18 milioane de cetățeni.

★

Dejun la *«neica»*. Toată familia mă primește cu simpatie. E de față și Inculeț[17]. Enormul malagheț, încet la gînd și la vorbă, onctuos și șiret, rural în concepții și pămîntos în expresii îmi întinde laba zdravănă: — *«Ce mai faci dragă?»* El e precaut în aprecieri. Nu riscă epitete mai violente. Simt că ar fi în stare să se aranjeze cu oricine de la Carol pînă la Stalin. Namila asta de moldovan-ucrainț ar fi în stare să joace pe o vastă claviatură. Toată masa de altfel repetă adagiul: — *«Cînd vine mareșalul?»* Dintre cei de față tot *«neica»* mai cu tragere de inimă, mai legat de țară.

★

Misterios, învăluit în negura serii mi-a păsit pragul Nae Căpităneanu. Vine după știre, să cumpere. Ce mutră extraordinară de tăinuitor de crime. Cu ochi sfredel, cu vorbe umile păstrează pînă la sfîrșit postura de slugă plecată:

—*«Nu mai pricep nimic* — începe el obidit — *nu sînt de ieri. Am văzut destule în viață și vorba ceea: am fost chelner la case mari, cu Take atita vreme...»* Presară 2—3 amintiri în conversație: *„Ai văzut, dumneata? Angelescu la Banca Națională! Cînd l-a numit Take pe Oromolu, a recomandat mai întîi pe Lucasievici, dar regele a răspuns: „Nu pot să-l fac, că are un frate director de bancă". Acum ăsta vine de-a dreptul»*. Bătrînul detectiv însă e destul de disciplinat încă la minte ca să nu se cheltuiască numai în amintiri și să reia firul interesului pozitiv. Întrebările cad discret, mieroase, etalate toate pe un fond de devotament absolut. Îi spui ce se cuvine. E de părere că nu reușește guvernul de concentrare. A văzut pe Titulescu în seara plecării. E convins că se-ntoarce și ține morțiș să fie prim-ministru. Din partea lui mă-ndeamnă la tranzacție, I-o tai scurt: —*«Ce mai face prințul?»* — *«Știrbey nu vine încă în țară. S-a operat la Paris de hernie»*. Îi dau însărcinare polițială să-mi spuie mîine ce e adevărat despre zvonul că Tabacovici de la banca Blank va fi în curînd *guvernator* la Banca Națională. Pleacă duios și gînditor, adevărat chip de mason grad 33.

Serată muzicală la Palat. Ce va fi gîndit Carol? E prima recepție de acest fel în onoarea lui Sir Detterding. Un concert de pian: Backhaus. Ce exagerări de politețe în biata noastră țară care pe vremuri, cînd era mică, rezervase aceste solemnități numai pe seama capetelor încoronate. Cu nevastă-mea urcăm scările vechiului Palat, încăpere modestă, venerabilă însă cu aspectele de tradiție din vremi de demult. Salonul de muzică înjghebat din două camere cu

[16] Localitate în Italia, în Piemont, cunoscută pentru băile sale de nămol.

[17] E vorba de Theodor Inculeț, fratele lui Ion Inculeț, multă vreme gazetar, pînă cînd ajunge consilier la Curtea Superioară Administrativă din București.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

plafon de stuck e destul de îngust. Scaunele în dezordine arată că protocolul a plecat în exil de la curtea noastră. De pe peretele din față, dintr-un tablou, Caterina cea Mare, în costum de gală, cu crucea Sf. Gheorghe pe sînul revărsat, ne privește, îndărătnică și disprețuitoare. Cîțiva diplomați cu nevestele, Argetoianu, Manoilescu, nici un liberal și o droaie de ofițeri în uniforme fanteziste, Puiu Dumitrescu cu soția, mutra de «petite grue» din Cartierul latin. În aer, nimic din fiorul de respect care străbătea odinioară pe invitații de la Palat. Cele 60 de persoane stau pîlcuri în dezordine cînd vocea bleagă de plutonier austriac ieșit la pensie a baronului Stîrcea anunță: majestatea sa regele. Carol intră în frac și întinde mîna tuturor pe rînd. Haina nu-l aranjează, silueta pîntecoasă se profilează dizgrațios. Cum a venit singur pe coridoare, neîntovărășit de nimeni, desfăcut de familie, rege de sihăstrie, îmi face impresie tristă. Ne așezăm pe scaune, el la frunte între sir Detterding și, închipuiți-vă, Mironescu de partea adversă, cu mustățile răsucite în sus, cu gura întredeschisă și cu un neg cît aluna pe chelia din moalele capului. Muzica începe. Backhaus, un interpret stilat. Se cîntă Bach și Beethoven. Acordurile grave, frînturi de vijelie și cutremur se răsfrîng peste capetele noastre. Cineva îmi face semn să mă uit la dreapta. Subt tabloul Caterinei, dr. Lupu a adormit. După o oră și jumătate de audiție muzicală, isprăvită în capriciile diabolice ale lui Liszt, ne ridicăm cu toții, unii trec la bufet. Regele ține cerc. Manoilescu îmi face curte în îndoituri de licheluță și ține cu orice preț să-mi dea vești bune: —*«Eh, s-a isprăvit de acum. Imediat după Paști plecăm. Un nemaipomenit ridicol s-a ținut de noi pas cu pas. Regret că nu pot să-ți fac profețiile simpatice, dar, ce vrei, mareșalul e de vină dacă stă rigid și nu mai primește pe nimeni lîngă el».* N-am nici un argument de dat acestui saltimbanc lipsit cu totul de ceea ce se cheamă obraz și-i arunc cu scîrbă potolită vorbele mele resemnate: — *«Da, știu, vine Titulescu».* Țin minte cum mi-l înjurase nu demult și de aceea îl întreb senin: —*«D-ta intri? N-ai scrupul de conștiință?»* El pe tonul imperturbabil al perfectei canalii îmi servește replica grațios: — *Cine a fost în guvernul lui Maniu mai poate avea scrupul de conștiință?»* Îmi compun o mască de surîs idiot și trec mai departe. Contele Szembeck mă interpelează asupra *«anschlussului»* de la Viena. Colonelul Manolescu, adjunctul lui Nicolaie, într-un frac albastru deschis, cu nasturi de tinichea, reamintindu-mi estampele englezești cu vînătorile de vulpi, îmi dă detalii asupra tensiunii ce a intervenit între frați. Dosite într-un ungher stau femei rău îmbrăcate, cu o jenă vizibilă în nemișcarea lor, neștiind ce să facă cu mîinile. Sînt neveste de ofițer, rătăcite pentru întîia oară probabil la curte. Mironescu m-a urmărit din ochi, i-am întors spatele în mai multe rînduri, în sfîrșit după o retragere strategică greșită m-am pomenit în fața lui, mi-a strîns mîna cu efuziune. Am întors capul. Argetoianu cinic, cu buzele răsfrînte pe fața arămie, rîde bonom: —*«L-ai văzut? Ghiță berbecul!».* Carol se apropie de mine, ne retragem doi pași. Gentil, deschide vorba: —*«Te-ai mai gîndit de ieri?»* — *«Da, Sire, dar nu era un subiect nou. Îl cunosc de cîteva luni, sînt preparat. Guvernul de concentrare e ca și cînd te-ai îmbrăca în haine de duminică. Negreșit, frumos, dar dacă vrei să lucrezi, să faci treabă, trebuie să schimbi haina».* Reîncepe iarăși discuția din ajun, contradictorie. Cam un sfert de ceas îmi arată combinațiile lui încercînd o justificare. Prevalează ideea demonstrației politice, manifestarea tuturor pentru rege.

—*«„Oamenii trebuie scoși la braț împreună ca să se compromită alături". Așa ai spus dumneata odată la Sighișoara* — îmi spune glumind. *Ei bine, eu vreau să vă scot pe toți împreună, ca să vă compromit alături de mine».* Conversația se termină cu același avertisment ca și ieri: — *«Goga, să știi că contez pe dumneata!».*

Serata se isprăvește la ora 12. Coborîm melancolici pe scări. Nevastă-mea își aduce aminte de audițiile muzicale ale răposatei regine Elisabeta, în mine stăruie tristețea enigmelor nedezlegate. La restaurantul de noapte, la «Zissu», cu Aristide Blank și cu Sir Detterding sub lumina scăzută a becurilor electrice, jumătate stinse, stau melancolic și mă uit vag la perechile care dansează în ondularea stridentă a unui jazz. Cad grele considerațiile financiare ale nababului de petrol asupra împrumutului. Aristide Blank între o țigare «Corona». Miliardarul se derobează cu naturalețe simplă: — *C'est trop grand. C'est trop cher!»* Haidem acasă.

(Continuare în numărul viitor)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

FROM THE CONTENTS :

Permanences of national history and scientific research (Ştefan Pascu). Inscriptions : Eminescu — *the awareness of Romanian continuity in Transylvania;* Lucian Blaga *against Horthyist revisionism ; Eternal values of the Romanian genius* (Mircea Eliade). Literary confessions : *Geo Bogza* and *Adrian Marino*. Poetics : *Towards an international history of literature* (Elvira Sorohan), *The poem as hypersign* (Val. Panaitescu). Parallel Mirrors : *Brentano and Basile* (Felix Karlinger), *From Caragiale to Anaxagoras* (Dan Petrescu), *Nichita Stănescu and Mihai Eminescu* (Alex. Ştefănescu). *Why do I Write? What do I believe in?* (Mircea Dinescu, Al. Paleologu, Ioanid Romanescu). Inedited : *Giovanni Papini*. Perspectives : *Dialogue whith I. P. Culianu on Romanian mythology* (Andrei Oişteanu) ; *Picturesque and picaresque in Fănuş Neagu's prose* (Libuše Valentová). Debates : *«Cartea Oltului» after four decennies* (Eugen Simion, D. R. Popescu, Dan Hăulică, Iancu Dumitrescu, Ioan Grigorescu). Restitutions : *Aspects of subjective literature* (I. D. Bălan). In this issue Marin Sorescu comments on Grigore Alexandrescu's poetry. Our serial publication of Octavian Goga's *Political Diary (1931)* continues.

SOMMAIRE EN BREF :

Les permanences de l'histoire nationale et la recherche scientifique (Ştefan Pascu). Inscriptions : Eminescu — *la conscience de la continuité roumaine en Transylvanie ;* Lucian Blaga — *contre le révisionisme hortyste ; Les valeurs eternelles du génie roumain* (Mircea Eliade). Confessions littéraires : *Geo Bogza* et *Adrian Marino*. Poétique : *Vers une histoire intérieure de la littérature* (Elvira Sohoran), *Le poème comme hypersigne* (Val. Panaitescu). «Reflets» : *Brentano et Basile* (Felix Karlinger), *De Caragiale à Anaxagora* (Dan Petrescu), *Nichita Stănescu et Mihai Eminescu* (Alex. Ştefănescu). *Pourquoi j'écris ? En quoi je crois ?* (Mircea Dinescu, Al. Paleologu, Ioanid Romanescu). Inédit : *Giovanni Papini*. Perspectives : *Dialogue avec I. P. Culianu sur la mythologie roumaine* (Andrei Oişteanu), *Pittoresque et picaresque dans la prose de Fănuş Neagu* (Libuše Valentová). Débat : *«Cartea Oltului» après quatre décennies* (Eugen Simion, D. R. Popescu, Dan Hăulică, Iancu Dumitrescu, Ioan Grigorescu). Restitutions : *Aspects de la littérature subjective* (I. D. Bălan). Dans ce numéro, *La poésie de Gr. Alexandrescu*, choix et commentaires par Marin Sorescu. On continue la publication en feuilleton du *Journal politique (1931)* de Octavian Goga.

AUS DEM INHALT :

Die beständigen Tendenzen der nationalen Geschichte und die wissenschaftliche Forschung (Ştefan Pascu). Inscriptiones : Eminescu — *das Bewusstsein der rumänischen Kontinuität in Siebenbürgen ;* Lucian Blaga *gegen den Horthyschen Revisionismus ; Die ewigen Werte des rumänischen Geistes* (Mircea Eliade). Literarische Bekenntnisse : *Geo Bogza* und *Adrian Marino*. Poetica : *Einer inneren Literaturgeschichte entgegen* (Elvira Sorohan) ; *Das Poem als Hypersignen* (Val. Panaitescu). Wiederspiegelungen : *Brentano und Basile* (Felix Karlinger), *Von Caragiale bis Anaxagora* (Dan Petrescu), *Nichita Stănescu und Mihai Eminescu* (Alex. Ştefănescu). *Warum schreibe ich ? Woran glaube ich ?* (Mircea Dinescu, Al. Paleologu, Ioanid Romanescu). Unveröffentlichtes : *Giovanni Papini*. Anssichten : *Lialog mit I. P. Culianu über rumänische Mythoolgie* (Andrei Oişteanu), *Malerisches und Abenteuerliches im Prosawerk von Fănuş Neagu* (Libuše Valentová). Debatte : *«Cartea Oltului» noch vierzig Jahren* (Eugen Simion, D. R. Popescu, Dan Hăulică, Iancu Dumitrescu, Ioan Grigorescu). Restitutiones : *Aspekte der subjektien Literatur* (I. D. Bălan). Marin Sorescu kommentiert in diesem Heft die *Dichtung von Gr. Alexandrescu*. Es folgt die Veröffentlichung in Feuilleton *des politischen Tagebuchs (1931)* von Octavian Goga.

ИЗ СОДЕРЖАНИЯ:

Вечные категории национальной истории и научно-исследовательская деятельность. (Штефан Паску). Надписи*:* Эминеску — *Сознание непрерывности существования румын в Трансильвании;* Лучиан Блага — *против хортистского реваншизма ; Вечные ценности румынского гения* (Мирча Элиаде). Литературная исповедь : *Джео Богза* и *А. Марино*. Поэтика : *На пути к внутренней истории литературы* (Эльвира Сорохан), *Поэма как сверхзнак* (Вал. Панаитеску). Параллельные зеркала: *Брентано и Базиль* (Феликс Карлингер), *От Караджале к Анаксагору* (Дан Петреску), *Никита Стэнеску и Михаи Эминеску* (Алекс. Штефэнеску). *Почему пишу? Во что верю ?* (Мирча Динеску, Ал. Палеологу, Иоанид Ромавеску). Неизданный *Джованни Папини*. Перспективы : *Диалог с И. П. Кулиану о румынской мифологии* (Андрей Ойштеану) ; *Черты живописности и плутовского романа в прозе Фэнуша Нягу* (Либуше Валентова). Дискуссия: *«Книга Олта» спустя четыре десятилетия* (Еуджен Симион, Д. Р. Попеску, Дан Хэуликэ, Янку Думитреску, Иоан Григореску). Восстановление забытого : *Некоторые аспекты субъективной литературы* (И. Д. Бэлан). В этом номере Марин Сореску комментирует поэзию *Гр. Александреску*. Продолжается печатание: Октавиан Гога, *Политический дневник (1931).*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

REVISTA DE ISTORIE
ŞI TEORIE LITERARĂ
Tomul 34, fascicula III, pp. 337—504

Lei 30

NU UITAŢI!

ABONAMENTUL PE 1986 VĂ ASIGURĂ
PRIMIREA LA TIMP A ACESTEI PUBLICAŢII

În numărul viitor:

- Repere fundamentale : CANTEMIR, KOGĂLNICEANU, IORGA, PÂRVAN
- M. SADOVEANU — cartea unei iubiri
- Confesiuni literare : Constantin NOICA
- PANAIT ISTRATI şi tradiţiile presei socialiste **(România muncitoare)**
- Profil contemporan : Cezar BALTAG, Şt. Aug. DOINAŞ, Constantin ŢOIU
- Emil CIORAN — *Pseudojurnal* (II)

Administraţia
I. S. I. A. P.
Piaţa Scînteii, 1
Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro